# Искусство 17 века

## Введение

Е.И.Ротенберг

Семнадцатое столетие представляет по времени следующий за эпохой Возрождения значительнейший этап в истории западноевропейского искусства. Это пора дальнейшего роста и укрепления национальных государств Европы, время коренных экономических сдвигов и напряженных социальных столкновений. Резко обостряются внутренние противоречия клонящегося к закату феодализма, все явственнее вырисовываются черты идущего ему на смену капиталистического строя, нарастает активный протест народных масс против многовекового угнетения. Многие из стран Европы становятся ареной классовых битв. Буржуазия, выросшая в недрах феодального общества и ставшая к этому времени крупной социальной силой, уже претендует на политическую власть. В тех странах, где развитая промышленность и торговля играли в экономике важную роль и где соотношение и расстановка классовых сил оказались наиболее благоприятными, например в Голландии и Англии, буржуазная революция завершилась победой и установлением нового общественного строя. В других государствах, в частности во Франции, где из-за слабости и нерешительности буржуазии, оказавшейся на стороне абсолютизма, народное движение не вылилось в революцию, - дворянство сохранило свое господствующее положение. Помимо революционных выступлений в названных странах, движения народного протеста затронули в той или иной степени и остальные страны Европы.

Только с учетом этих условий должна оцениваться роль абсолютизма в 17 столетии, установившегося в форме централизованной монархии во Франции и Испании и в своеобразной форме княжеского мелкодержавного деспотизма

— в Италии и германских государствах. После того как исторически прогрессивная задача абсолютизма — преодоление феодальной раздробленности, объединение страны в рамках сословной монархии — была решена и сепаратистские устремления крупного дворянства оказались пресеченными, со всей отчетливостью выявились реакционные стороны абсолютистского строя, направленные на подавление и удерживание в повиновении народных масс.

Борьба за политическое господство в европейских государствах 17 в. велась между двумя классами — дворянством и буржуазией. Но было бы ошибкой не видеть огромной роли народных масс в этой борьбе. Буржуазия могла сокрушить феодальный строй, только опираясь на народные массы, ибо они служили главными движущими силами в революционных выступлениях. Буржуазные революции конца 16—17 в. являлись одновременно народными революциями, хотя угнетенному народу не было суждено воспользоваться плодами революционных побед.

Революционная борьба против феодализма была неизбежно связана с борьбой против римско-католической церкви — этого, по словам Энгельса, интернационального центра феодальной системы (*См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 22, стр. 306.*). Реформационное движение в различных странах Европы вызвало ответную волну католической реакции. Католицизм, стоявший в это время во главе всех реакционных сил и боровшийся за свое утверждение огнем и мечом, перешел к более активному воздействию на сознание масс, уделяя в этих целях огромное внимание всем формам идеологической пропаганды.

Культура 17 столетия воплощает в себе всю сложность этой эпохи. В ней ярко запечатлено столкновение сил реакции и прогресса, упорная борьба лучших людей того времени за высокие человеческие идеалы в условиях абсолютистского гнета и в суровой обстановке капиталистического общества. Экономические потребности, и прежде всего расширение мануфактурной промышленности и торговли, содействовали

бурному подъему точных и естественных наук; социальные противоречия, идеологическая борьба нашли свое отражение в развитии общественной мысли. Если смертельный удар средневековой схоластике был нанесен уже в эпоху Возрождения, то в 17 веке завершился переход от поэтически-целостного восприятия мира, характерного для ренессансных ученых и мыслителей, к собственно научным методам познания действительности. Девизом этой эпохи стали высказанные на ее пороге слова Джордано Бруно: «Единственным авторитетом должны быть разум и свободное исследование».

Трудно найти столетие, которое бы дало столь крупное созвездие блестящих имен во всех областях человеческой культуры, как 17 век. То было время великих открытий Галилея, Кеплера, Ньютона, Лейбница, Гюйгенса в математике, астрономии и различных областях физики — замечательных достижений научной мысли, заложивших основы для последующего развития этих отраслей знания. Такие ученые, как Гарвей, Мальпиги, Сваммердам и Левенгук, внесли важный вклад во многие разделы биологии. Трудами исследователей была создана база для технического прогресса. В тесной связи с точными и естественными науками развивалась и философия. Воззрения Бэкона, Гоббса и Локка в Англии, Декарта и Гассенди во Франции, Спинозы в Голландии имели огромное значение в утверждении материализма, в формировании передовых общественных идей, в борьбе с идеалистическими течениями и реакционной идеологией церкви.

17 век был также временем подъема различных видов искусства. Художественную литературу данного периода отличали невиданно широкий охват действительности и многообразие жанровых форм. Достаточно сказать, что это столетие, начало которого еще связано с именами Шекспира и Сервантеса, представлено такими корифеями, как Лопе де Вега, Кеведо и Кальдерой в Испании, Мильтон в Англии, Корнель, Расин и Мольер во Франции. Высокая трагедия и роман, бытовая комедия и новелла, эпическая поэма и

лирический сонет, ода и сатира — в каждом из этих жанров были созданы произведения непреходящей художественной ценности. Важную веху представляло 17 столетие и в истории музыки. Это был период постепенного освобождения от культовых форм и широкого проникновения в музыку светских элементов, время зарождения и формирования новых жанров — оперы, оратории, инструментальной музыки и разработки соответствующих им новых художественных средств.

Сходные процессы характеризуют также эволюцию пластических искусств в этом столетии.

К 17 веку, в соответствии со сложением национальных государств в Западной Европе, эволюция культуры и искусства большинства этих стран развертывалась в рамках национальных художественных школ. В особом положении находилась Италия, которая, будучи раздробленной на отдельные мелкие государства, сохранила, однако, еще со времен Возрождения культурное единство, что дает возможность рассматривать итальянское искусство в плане общенациональном.

Высшие достижения западноевропейского искусства 17 в. были связаны с искусством пяти континентальных стран — Италии, Фландрии, Голландии, Испании и Франции. Обширная по территории, но раздробленная на отдельные государства и бесчисленные мелкие княжества Германская империя после поражения крестьянского движения в начале 16 в. была, по словам Энгельса, на два столетия вычеркнута из числа политически активных наций Европы и не могла играть большой роли в европейской художественной жизни. В Англии пуританское движение Эпохи революции оказалось неблагоприятным для развития изобразительного искусства. На Руси 17 столетие было временем завершения средневекового этапа русского искусства и начала формирования нового, светского художественного мировоззрения, периодом подготовки подъема русского реалистического искусства в следующем, 18 столетии.

Специфические условия исторического развития Италии, Испании, Фландрии, Голландии и Франции в данный период, художественные традиции, сложившиеся в этих странах в предшествующие столетия, и многие другие факторы были причиной того, что искусство каждой из названных национальных школ несло в себе присущие только ей одной отличительные особенности. Но наряду с ними в искусстве этих стран можно обнаружить черты взаимной общности, позволяющие говорить о 17 столетии как об определенном целостном этапе в истории западноевропейского искусства. При разном уровне экономического и социального развития, в различных по своему стилевому характеру произведениях художники Этих стран решали подчас общие для своего времени задачи.

Искусство как одна из форм идеологии несет в себе отражение социальной борьбы каждой эпохи. И в 17 столетии интересы правящего . класса находили свое определенное выражение в идейной направленности искусства, в характере художественных образов. Так, в Италии, где деятельность воинствующего католицизма проявилась особенно последовательно, искусство испытывало сильное воздействие церкви; идея безграничной власти абсолютного монарха получила свое яркое воплощение в искусстве Франции, классической стране абсолютизма; произведения ряда мастеров голландского искусства несут на себе отпечаток мировоззрения буржуазии. Но развитие культуры не могло остаться вне воздействия сил народного протеста. Нужно иметь в виду, что идеи народно-демократического характера в искусстве этого времени не могли быть выражены открыто,— не только потому, что этому препятствовала идеология правящих классов— в одних странах дворянства, в других буржуазии, но и в силу незрелости самих народных масс. Однако воздействие этих идей в той или иной форме сказывается в общей направленности прогрессивных художественных течений.

Новые общественные условия и задачи предопределили новые формы отражения действительности в искусстве.

Историческое своеобразие 17 столетия особенно отчетливо воспринимается по контрасту с предшествующей ему эпохой Возрождения. Ренессанс был переходным этапом, когда крушение средневековых воззрений открыло перед человеком новые, казалось бы, безграничные перспективы. Иное положение мы наблюдаем в 17 веке. Теперь, когда до крайности обострились конфликты клонящегося к закату феодального строя и в то же время обозначились противоречия нового капиталистического уклада, отношения социальной зависимости выступают в значительной мере открыто — в противопоставлении богатства и бедности, власти и бесправия. Новые общественные отношения, новый взгляд на мир накладывают свой отпечаток на искусство.

Одним из основных качеств искусства Возрождения — если обратиться ко времени его становления и расцвета - был присущий ему пафос жизнеутверждения. Ренессансные мастера видели и выражали в своем искусстве те стороны действительности, которые соответствовали их гуманистическим представлениям, воплощая их — в особенности это относится к Италии — в формах определенного художественного идеала.

В противовес им перед художниками 17 века действительность предстала не только в большей степени своего реального многообразия, но и во всей остроте своих неразрешимых конфликтов. Поэтому общая картина развития искусства в этом столетии отличается особой сложностью. В равной степени это относится к содержательной стороне искусства и к особенностям его художественного языка. Бунтарский разрыв Караваджо с традициями во имя утверждения реальной действительности подчас во всей ее неприкрытой грубости — и дуализм чувственного и иррационально-мистического в творчестве Бернини, повышенная жизненная сила, необычайное полнокровие образов Рубенса и сложная этическая проблематика Пуссена, многозначная содержательность образов Веласкеса и трагические коллизии Рембрандта — все эти разнохарактерные явления порождены одной эпохой.

Сплетение сложных и противоречивых художественных проблем обнаруживается не только в искусстве 17 в. в целом, но и внутри каждой из национальных художественных школ этой эпохи. Однако в сложном комплексе этих проблем выделяется главная тенденция: реальная действительность в многообразном обилии своих проявлений властно вторгается в искусство. Недаром в качестве одной из ведущих тенденций в тематике 17 века оказывается человек в его реальном бытии. Тенденция эта выражается не только в том, что действующие лица в произведениях на библейские и мифологические сюжеты приобретают черты большей жизненной конкретности, — не менее важен факт появления новой художественной тематики — изображения повседневной жизни частного человека, мира окружающих его вещей, реальных мотивов природы.

Соответственно этому формируется система художественных жанров. Еще сохраняет свое ведущее положение библейско-мифологический жанр, но в наиболее передовых из национальных художественных школ наряду с ним интенсивно развиваются жанры, непосредственно связанные с реальной действительностью. Поэтому рядом с картинами на библейские и мифологические сюжеты и аллегорическими композициями, рядом с парадным портретом и классическим пейзажем в искусстве 17 в. соседствуют портретные изображения представителей самых различных слоев общества, вплоть до людей из народа, эпизоды из быта бюргеров и крестьян; появляются скромные неприкрашенные пейзажи, складываются различные типы натюрморта.

Новая тематика и новые формы, в которых эта тематика реализуется, выражают новое отношение человека к миру. Человек 17 в. в условиях суровой абсолютистской регламентации или отрезвляющей капиталистической действительности, в противовес людям Возрождения, утратил сознание личной свободы. Он постоянно ощущает свою зависимость от окружающего его общества, законам которого он вынужден подчиниться. Для художника этой эпохи определить характерные особенности человека — значит

также определить его место в обществе. Поэтому, в отличие от искусства Высокого Ренессанса, в котором обычно давался обобщенный, «внеклассовый» образ человека, для искусства 17 в. характерна отчетливая социальная окраска образов. Она проявляется не только в портрете и бытовой картине — она проникает в произведения на религиозные и мифологические сюжеты; даже такие жанры, как пейзаж и натюрморт, несут на себе яркий отпечаток общественного мировоззрения художника.

В качестве одного из главных завоеваний искусства 17 в. должно быть отмечено обращение художников к жизни народа. Образы людей из народа эпизодически появлялись и в искусстве Возрождения (преимущественно в ранний и поздний его периоды). Особенно развернутое и углубленное воплощение — хотя и с различных идейных позиций — тема народа нашла у двух крупнейших мастеров второй половины 16 в. — Тинторетто в Италии и Брейгеля в Нидерландах, но только в 17 в. эта тематика распространяется в искусстве других национальных школ. Значительность многих лучших произведений искусства 17 столетия объясняется помимо других факторов также и той высокой оценкой, которую художники дают народу как носителю высоких человеческих качеств.

В произведениях мастеров Высокого Возрождения главное место занимал образ человека; его реальному окружению отводилась чаще всего подчиненная роль. В искусстве 17 в. значение окружающей человека среды многократно возрастает. Это не просто арена его действия — это наделенная повышенной образной активностью сфера его бытия, в неразрывном взаимодействии с которой только и может быть понят образ человека. В качестве другой важной черты творческого метода мастеров 17 в. должна быть названа — в отличие от Ренессанса — передача образов и явлений в движении и изменении. Наконец, в искусстве 17 в. следует подчеркнуть большую конкретность передачи образов и форм реальной действительности, их более непосредственно близкую связь с натурой.

Невиданное до того расширение форм художественного отражения действительности и многообразие этих форм с особой остротой ставят в применении к искусству 17 в. проблему стиля. Как свидетельствует история предшествующих крупных художественных этапов, искусство каждого из них было облечено в стилевые формы, то есть оно представляло собой определенную систему, отличающуюся единством идейно-образных принципов и приемов художественного языка. Неотъемлемое качество стиля — это синтез, слияние в единое образное целое всех видов пластических искусств, в котором ведущую, организующую роль осуществляет архитектура. В этом своем значении термин «стиль» есть понятие историческое, так как оно характеризует существенные особенности той или иной художественной эпохи. В подобном плане мы говорим о романском и готическом стиле или о стиле основных фаз эпохи Возрождения.

В буржуазном искусствознании 17 столетие обычно именуется веком барокко (*Происхождение самого термина «барокко» не установлено. Как стилевая категория этот термин впервые стал применяться в 18 в. по отношению к архитектуре, а затем и к изобразительному искусству Италии 17 столетия.*). Исходя из чисто формальных либо субъективистских категорий, многие из зарубежных ученых объявляют искусство всех национальных школ в 17 в. вариантами одного стиля — стиля барокко. В данном случае признаки одной из развивавшихся в этот период стилевых систем произвольно распространяются на искусство 17 в. в целом. Такая оценка, по существу упрощая общую картину развития искусства в эту эпоху, нивелирует конкретные идейно-образные особенности различных художественных направлений, оставляет скрытой их взаимную борьбу.

В действительности же проблема стиля в данном случае выступает в гораздо более сложном аспекте, ибо сравнительно с предшествующими эпохами искусство 17 в. несет в себе в этом плане определенные качественные отличия. Основное из них заключается в том, что при несомненных чертах общности между отдельными художественными явлениями данного столетия здесь все же невозможно говорить о некоем едином

стиле, охватывающем искусство всей эпохи в целом, — слишком для этого различен образный строй произведений Караваджо и Бернини, Рубенса и Рембрандта, Пуссена и Веласкеса, итальянских мастеров монументальной живописи и представителей голландского бытового жанра. Противоречивость историко-художественного процесса и многосложность проблематики на данном этапе общественного развития явились причиной того, что в рассматриваемую эпоху сложились не одна, а две стилевые системы — барокко и классицизм, но, как мы увидим ниже, и они не охватывали целиком все искусство 17 века.

Примеры одновременного сосуществования двух стилей можно было наблюдать в некоторые промежутки времени и прежде. Так, например, памятники романского стиля подчас соседствовали с готическими или готические с ренессансными, но в этом случае один из стилей переживал стадию угасания, а другой еще только формировался, то есть происходил процесс естественной исторической смены одного стиля другим. Напротив, барокко и классицизм возникают и формируются параллельно, как стили единой эпохи, как художественные системы, решающие с различных позиций и различными средствами задачи своего времени. Нужно, однако, отметить, что в 17 в. роль этих стилей не была вполне равноценной. Барокко в этот период было более распространенной системой, занимавшей зачастую господствующие позиции в искусстве Италии, Испании, Фландрии, Германии и во многих странах Центральной Европы, тогда как классицизм главенствовал только в искусстве Франции. Но такое соотношение между стилями не означало принципиально большей ограниченности классицизма в сравнении с барокко — оно свидетельствовало лишь о том, что в ряде стран Европы возможности для решения художественных задач того времени средствами классицизма были менее благоприятны. Зато в следующем, 18 столетии классицизм, вступивший в новую стадию своего развития, взял перевес над барокко в смысле своей распространенности и расширения своих образных возможностей.

Другое важное отличие искусства 17 в. от предшествующих этапов заключается в том, что стилевым системам этой эпохи свойственна большая гибкость и многозначность. Уже готика как стиль отличалась широкой образной амплитудой: в ее рамках создавались идеальные образы, наделенные чертами преувеличенной одухотворенности, и образы более земного плана, отмеченные свежим восприятием натуры. Еще шире и разнообразнее в этом отношении возможности ренес-сансного искусства. Но при всем многообразии художественных качеств тех или иных памятников готики между ними нет столь принципиального отличия, какое существует, например, между бьющей через край полнотой жизни героев Рубенса, каждое создание которого воспринимается как радостный гимн во славу земной красоты, и мистическими экстазами святых у итальянских мастеров, образы которых решаются в плане трагического дуализма земного и сверхчувственного. И в то же время нельзя не признать, что при этих отличиях и Рубенс и итальянские мастера несут в своем творчестве признаки определенной общности образного строя, характерного для стиля барокко в целом. Точно так же в искусстве классицизма даже в пределах творчества одного лишь его крупнейшего представителя — Пуссена — наряду с образами, полными чувственной яркости и эмоциональной широты, встречаются решения, овеянные холодом рационализма. Если обратиться к зодчеству, то можно видеть, что в формах барокко создаются культовые сооружения, весь строй которых направлен на подчинение верующего религиозной идее, и великолепные дворцово-парковые ансамбли, где торжествует чисто светское начало и средствами архитектуры утверждается красота реального бытия.

Подобная многозначность стилей 17 столетия, их способность вмещать многообразное, зачастую противоречивое содержание — не случайное явление. Без этого качества, без возможности художественного отражения исторической действительности в ее противоречивой сложности, стилевые формы в эту эпоху вообще утратили бы возможность существования. Специфические условия времени и внутренняя гибкость стилевых систем объясняют также

наличие в искусстве 17 в. множества вариантов этих стилей и переходных форм между ними. Будучи резко отличны друг от друга в своих наиболее «чистых» выражениях, барокко и классицизм в других своих формах нередко сближаются, образуя в отдельных произведениях своеобразный сплав. Даже у Пуссена можно найти произведения, близкие по своему складу к барокко, точно так же как у представителей итальянской барочной живописи (Доменикино) нередки образы, родственные классицизму.

Переходя к более конкретной характеристике каждой из стилевых систем 17 в., нужно отметить, что искусство барокко развивалось в феодально-абсолютистских государствах, заняв преобладающее положение в тех из них, где существовало сильное воздействие католической реакции, в частности в Италии и Фландрии. Однако, как мы увидим ниже, было бы неверно рассматривать это направление только как порождение католической реакции.

Изобразительное искусство барокко не может быть понято вне его связи с зодчеством. Архитектура в силу своей специфики — необходимости объединить в своих созданиях утилитарные и художественные факторы — оказывается в большей мере, нежели другие виды искусства, сопряженной с материальным прогрессом общества и в большей зависимости от господствующей идеологии, ибо наиболее значительные постройки воздвигаются для правящих классов и служат прославлению их могущества. Но архитектура в то же время призвана обслуживать все общество в целом; например, культовые сооружения предназначены для самых широких кругов, для представителей всех классов общества. Наконец, Экономический и культурный прогресс ставит перед зодчими новые задачи, например, в области градостроительства, также имеющие важное общественное значение. Всем этим объясняются противоречивые черты в архитектуре барокко. В барочных культовых постройках — церквах и монастырях — все богатейшие возможности синтеза архитектуры, скульптуры, живописи и декоративного искусства использованы для того, чтобы поразить воображение зрителя,

заставить его проникнуться религиозным чувством, склониться перед авторитетом церкви. Выработанные в Италии формы церковного зодчества — так называемый иезуитский стиль — в тех или иных вариантах проникли во все католические страны Европы, от Португалии до Польши. Но в эту же эпоху в Италии воздвигались многочисленные светские сооружения, представляющие важный этап в развитии мировой архитектуры. Разрабатываются приемы городской планировки, ставится и решается проблема целостного городского ансамбля. В Риме сооружаются громадные площади парадного типа, рассчитанные на десятки тысяч людей; строятся дворцово-парковые комплексы, в которых открываются новые принципы связи архитектуры с природным окружением.

Для архитектуры барокко характерна прежде всего большая эмоциональная приподнятость, патетический характер образов. Это впечатление достигается огромным масштабным размахом построек, преувеличенной монументализацией форм, динамикой пространственного построения, повышенной пластической выразительностью объемов. Пространственные решения приобретают необычайную сложность, в планах преобладают криволинейные очертания, стены построек изгибаются, из них как бы вырастают карнизы, фронтоны, пилястры, полуколонны, окна обрамляются наличниками разнообразных форм, ниши украшаются статуями. Общее впечатление бурного движения и богатства мотивов дополняется скульптурой, росписями, лепниной, отделкой разнообразными материалами — цветными мраморами, стукко, бронзой. К этому следует добавить живописные контрасты светотени, перспективные и иллюзионистические эффекты. В ансамблях римских площадей культовые и дворцовые сооружения, произведения монументальной и декоративной скульптуры, фонтаны объединяются в целостный художественный образ. То же можно сказать о дворцово-парковых комплексах Италии Этой эпохи, отличающихся исключительно мастерским использованием сложного рельефа местности, богатой южной растительности, водных каскадов в сочетании с архитектурой малых форм — павильонами, оградами, фонтанами, со статуями и скульптурными группами.

Идейно-образное содержание лучших произведений архитектуры барокко часто оказывается шире их официальных функций — в них отражается пафос бурной эпохи, творческая мощь народа, создавшего эти величественные памятники.

Активизация католицизма в идеологической борьбе проявилась в чрезвычайно сильном воздействии церкви на искусство, которому в религиозной пропаганде была отведена важная роль как средству сильнейшего воздействия на массы. Наиболее последовательно художественная политика церкви осуществлялась в Италии. В монументальной скульптуре, и прежде всего в творчестве Лоренцо Бернини, в самой яркой форме воплотились характерные черты итальянского барокко: идеи торжества мистического, иррационального начала над началом реальным, земным, преувеличенная, рассчитанная на потрясение зрителя экстатическая выразительность образов, бурная динамика форм. В живописи важный вклад в становление искусства барокко внесли — при всех их отличительных особенностях от собственно барочной манеры — болонские академисты (братья Карраччи, Гвидо Рёни, Гверчино). Своего полного развития барочная концепция достигает у Пьетро да Нортона, Бачиччо и многих других мастеров, в их насыщенных сильным движением многофигурных композициях персонажи кажутся увлекаемыми какой-то неведомой силой. Основными типами произведений и жанрами, господствовавшими в живописи барокко, были монументально-декоративные росписи (главным образом плафоны) культовых и дворцовых сооружений, алтарные картины для храмов с изображениями апофеозов святых, сцен чудес и мученичеств, огромные «исторические» и аллегорические композиции, наконец, парадный портрет. Остальные жанры, разрабатывавшиеся в 17 столетии, мастерами барокко рассматривались как низшие. В художественной теории апологеты барокко оперируют понятием «большого стиля», основу которого составляют отвлеченные категории «красоты», «грации», «благопристойности». Следует, однако, отметить, что теоретики барокко не создали законченной эстетической системы, в отличие, например, от классицизма, которому они,

кстати сказать, обязаны некоторыми теоретическими положениями, в частности, в оценке античного искусства как определенной художественной нормы.

Отмечая несомненные следы воздействия общественной реакции в' монументальной пластике Лоренцо Бернини, было бы, однако, неверно видеть в подобных его работах только пример пропаганды идей католицизма. Содержание его искусства шире: в трагическом пафосе его захватывающих образов нашли отражение острый кризис и непримиримые противоречия Италии 17 века. Нужно, однако, признать, что, в отличие от Бернини, основная масса итальянских барочных скульпторов и живописцев не поднимается до такой образной значительности и ограничивается варьированием установившихся образных и формальных приемов, превратившихся вскоре в шаблонные схемы.

По контрасту с искусством Италии отчетливее проступают специфические особенности барочного искусства Фландрии. Несмотря на то, что в Южных Нидерландах буржуазная революция потерпела поражение, вызванные этой революцией важные сдвиги в общественном сознании не позволили реакции добиться полной идеологической победы. II у фламандских мастеров можно найти произведения, по своей концепции близкие к официальному стилю католицизма. Однако основная направленность фламандского искусства 17 в. все же принципиально иная, ибо у Рубенса, Иорданса и других мастеров характерная для барочной концепции антитеза земного и мистического, реального и иллюзорного даже в картинах на религиозные сюжеты выражается скорее внешне, не переходя в трагический диссонанс. Напротив, их искусство отличает прежде всего исключительная сила жизнеутверждения; многие из алтарных композиций Рубенса - это произведения, в такой же мере прославляющие красоту человека и реального бытия, как и его картины на темы античной мифологии.

В искусстве Испании 17 столетия барокко развивалось в своеобразных формах в архитектуре, скульптуре и живописи,

причем крайности этого стиля в идейных коллизиях испанских мастеров выражены острее, нежели у итальянских. У одних живописцев (Рибера) сильнее сказываются реалистические тенденции, у других (Вальдес Леаль) достигают своего предельного выражения реакционно-мистические стороны барокко. Имеются также примеры компромисса между Этими крайностями, их можно обнаружить, в частности, в творчестве Мурильо. Во Франции барочный стиль, в отличие от Италии и Фландрии, не занимал ведущего положения в искусстве, но показательно, что во французском барокко — в рамках единой национальной школы—можно наблюдать две тенденции: реакционную линию, служившую прославлению абсолютизма,— ее представляла группа придворных живописцев во главе с Симоном Вуэ,— и прогрессивную линию, нашедшую свое выражение в творчестве выдающегося французского скульптора Пьера Пюже.

Главенствующие позиции во французском искусстве 17 в. занял классицизм, метод которого в исторических условиях Франции нес в себе воплощение передовых художественных тенденций эпохи.

Перед архитектурой классицизма во многих случаях стояли те же задачи, что и перед зодчеством барокко,— прославление могущества абсолютного монарха, возвеличивание правящего класса. Но архитекторы классицизма применяют для этого иные средства. Вместо драматических эффектов барочного зодчества классицизм выдвигает принцип соединения величавой торжественности архитектурного образа с разумной ясностью. Хотя 17 век представляет первый этап классицизма, когда особенности этого стиля не достигли наиболее строгого и чистого выражения, возведенные французскими архитекторами общественные и дворцовые сооружения, городские ансамбли, дворцово-парковые комплексы проникнуты духом торжественной парадности; их пространственное решение отличается ясной логикой, фасады — спокойной гармонией композиционного построения и соразмерностью частей, архитектурные формы — простотой и строгостью. Строгая упорядоченность вносится даже в природу

— мастерами классицизма была создана система так называемого регулярного парка. Зодчие классицизма широко обращаются к античному наследию, изучая общие принципы античной архитектуры, и прежде всего систему ордеров, заимствуя и перерабатывая отдельные мотивы и формы. Не случайно, что культовые постройки в архитектуре классицизма не имеют того огромного значения, какое они занимают в барочном зодчестве: дух рационализма, присущий классицистическому искусству, не благоприятствовал выражению религиозно-мистических идей. Может быть, в еще большей мере, чем в архитектуре барокко, образное содержание лучших памятников архитектуры классицизма оказывается шире их репрезентативных функций: постройки Ардуэна-Мансара и парковые комплексы Ленотра славят не только могущество короля, но и величие человеческого разума.

Классицизм также оставил замечательные памятники художественного синтеза. В этом смысле показательно, что скульптура (как и декоративно-прикладное искусство) в 17 в. развивалась особенно плодотворно в тех странах, где архитектура переживала свой расцвет, и более всего в Италии и Франции.

В изобразительном искусстве классицизма одной из основных тем была тема гражданского долга, победы общественного начала над началом личным, тема утверждения высоких этических принципов - героизма, доблести, моральной чистоты, которые находят свое художественное претворение в образах, исполненных возвышенной красоты и строгого величия. Противоречивости, несовершенству действительности классицизм противопоставляет принцип разумности и суровой дисциплины, с помощью которых человек должен преодолевать жизненные препятствия. Согласно эстетике классицизма, разум является основным критерием прекрасного. Художник в своем творчестве должен исходить из совершенных образцов, которыми считались произведения античного искусства и искусства Высокого Возрождения. В противоположность барокко классицизм не

допускал преувеличенной эмоциональной выразительности: героям Пуссена свойственны волевая собранность и спокойное самообладание; композиционное построение его картин отличается ясностью и уравновешенностью, фигуры — строгостью и пластической законченностью. В средствах изобразительного языка теория классицизма отдает первенство рисунку; колориту отводится подчиненная роль.

В художественной практике классицизма догматические стороны его теории нередко отступают под напором жизненного содержания и естественного чувства красоты реального бытия. Недаром во многих произведениях мастеров классицизма такое большое место занимает природа, которая не только служит активным фоном в сюжетных композициях, но часто составляет определяющую основу в общем идейно-образном содержании картины. Более того, в живописи классицизма — в творчестве Пуссена и Клода Лоррена — пейзаж как жанр не только сложился в определенную систему, но и пережил свой замечательный расцвет.

Пафос общественного долга, призыв к внутренней дисциплине, стремление к строгой упорядоченности — все эти характерные для классицизма качества благоприятствовали выражению идей абсолютизма, и не случайна попытка правящих кругов Франции превратить классицизм в официальный стиль французской монархии. Однако, хотя Пуссен в некоторых своих произведениях и отдал известную дань вкусам придворных кругов, идейная направленность его лучших созданий не только далека от официальных требований, но зачастую противоположна им. Классицизм стал стилем французской монархии преимущественно в архитектуре. Что касается изобразительного искусства, то репрезентативные качества барокко в большей степени соответствовали требованиям абсолютизма, и не случайно, что барочная линия сохраняла свое значение во Франции преимущественно в монументально-декоративной живописи (Лебрен) и в парадном портрете (Риго и Ларжильер).

Завершая общую характеристику художественных стилей в изобразительном искусстве 17 в., следует, однако, подчеркнуть, что определение их места и значения для этой эпохи было бы недостаточным без учета того решающего фактора, что наряду с барокко и классицизмом в живописи этого столетия складывается принципиально новая, внестилевая форма отражения действительности. Ее появление — факт колоссального значения, одна из важнейших вех на путях эволюции мирового искусства. Новый подход означает, что художественный образ возникает уже не в рамках определенного законченного идеала, своеобразной «стилевой нормы», закрепленной в традиционных приемах изобразительного языка, а на основе непосредственного обращения художника к явлениям реального мира, ко всему богатству натуры. Речь в данном случае идет не о сюжетной стороне,— во многих случаях мастера, представляющие этот новый метод, сохраняют библей-ско-мифологический и другой традиционный сюжетный репертуар, — а о принципиально ином, нежели прежде, истолковании образов, оказавшихся в более непосредственной связи с реальной действительностью.

Это, разумеется, не значит, что такой художник вовсе лишен эстетических идеалов и рабски копирует видимое, - его художественные взгляды достаточно явственны, они лишь выражены иными средствами. Художественное обобщение здесь достигается путем отбора наиболее типичных образов и явлений действительности и раскрытия их существенных особенностей. Уже само многообразие реального мира служит причиной того, что и различные творческие направления и отдельные мастера, представляющие эту новую художественную систему, отличаются исключительным разнообразием как в плане идейного содержания своих произведений, так и в отношении их образного языка. Среди этих художников мы видим гениальных живописцев— Веласкеса и Рембрандта, раскрывавших в своих произведениях самые существенные стороны эпохи, и художников, посвятивших себя показу отдельных сторон действительности, например бытописателей французского крестьянства и голландского бюргерства; таких

замечательных мастеров портрета и пейзажа, как Франс Хальс и Якоб ван Рейсдаль, и наряду с ними — многих гораздо более скромных живописцев, работавших в тех же жанрах.

Сама по себе новая форма художественного отражения действительности не возникла внезапно — она подготовлена предшествующими этапами истории искусства, где в ряде случаев (в особенности это относится к искусству позднего Возрождения) можно видеть те или иные ее отдельные проявления. В наибольшей степени они всегда были ощутимы в портрете, где сами условия жанра требовали большего приближения к конкретным особенностям натуры. Но как об определенной системе, занимающей в искусстве своего времени чрезвычайно важное, подчас ведущее положение и распространяющейся на все жанры, о внестилевой форме художественного отражения можно говорить только начиная с 17 века.

Новый метод способствовал невиданному расширению возможностей изобразительного искусства: реальная действительность оказалась неисчерпаемым источником художественных образов. Широкие горизонты открылись перед живописцами и в использовании различных средств художественного языка. Возникли новые жанры — бытовой жанр, натюрморт; сложился в своих развитых формах пейзаж; решающие сдвиги произошли и в жанрах, имевших вековые традиции,— библейских и мифологических композициях, исторической картине, портрете.

Особенно следует подчеркнуть, что большинство мастеров, представлявших Эту новую линию в искусстве 17 в., относилось к демократическим художественным направлениям. Даже в том случае, когда идейная направленность ряда этих живописцев не отличалась особой радикальностью, сам факт их обращения к реальной действительности в определенных условиях был уже показателем оппозиционного отношения к реакционным художественным направлениям.

Искусство представителей этой третьей из главных художественных систем в живописи 17 столетия в научной литературе нередко обозначается термином «реализм» и в качестве такового противопоставляется барокко и классицизму. Такое определение не является вполне точным. Во-первых, столь широкое понятие, как реализм, сводится тем самым только к наименованию одного из художественных явлений эпохи, как бы приравниваясь к терминам «барокко» и «классицизм». С другой стороны, обозначение новой художественной системы термином «реализм» может быть понято как свидетельство того, что барокко и классицизм, в отличие от нее, не обладают реалистической подосновой и тем самым оказываются менее значительными явлениями историко-художественного процесса, чем это было в действительности. Между тем, как мы имели возможность убедиться, барокко в условиях Фландрии, а классицизм во Франции явились наиболее ярким выражением передовых реалистических тенденций эпохи. Это означает, что в определенных исторических условиях те или иные стилевые системы должны рассматриваться как качественно своеобразные ступени развития реализма, как выражение наиболее прогрессивных направлений в художественной культуре данного периода.

При различной степени своей распространенности новая художественная система развивалась во всех упомянутых нами национальных школах Западной Европы, даже в искусстве тех стран, где господствовала жестокая политическая реакция. В данном факте снова сказываются черты общности в развитии отдельных художественных школ. Так, Италия была родиной искусства Караваджо и его многочисленных последователей; во Фландрии одновременно с мастерами барокко — Рубенсом и художниками его круга — работал Браувер, во Франции — многочисленная группа живописцев, крупнейшим из которых являлся Луи Ленен, в Испании прогрессивные тенденции с необычайной яркостью воплотились в творчестве Веласкеса. Свое наиболее полное и последовательное выражение эта линия нашла в голландском искусстве, где республиканско-буржуазный строй, отсутствие условий для развития

официальной придворной культуры, свобода от воздействия церковной идеологии создавали особенн'о благоприятные возможности для прогрессивных художественных направлений.

Но хотя свое наибольшее распространение новый художественный метод нашел в стране, где одержала победу буржуазия, было бы неверно и в Голландии и в других странах связывать развитие этого метода только с идеологической борьбой одного класса — класса буржуазии. Здесь находило свое отражение и воздействие других социальных сил. Так, например, в творчестве Караваджо в силу специфики общественного развития Италии в эту эпоху — слабости итальянской буржуазии, стихийности выступления народных низов — в большей мере выражаются черты социального протеста плебейских слоев. То, что во Франции 17 в. самой сильной формой оппозиции к существующему строю было крестьянское движение, несомненно, отразилось в крестьянском жанре — растущая сила народа ощущается в полных высокого человеческого достоинства крестьянах Луи Ленена. Сильнее всего — и это вполне закономерно — идеологическое воздействие буржуазии сказалось в искусстве Голландии, но творчество лучших голландских мастеров выходит за рамки ограниченных буржуазных идеалов, опираясь на более широкую, народную основу, а начиная с середины столетия крупнейшие голландские живописцы — среди них Франс Хальс и Рембрандт — оказываются в состоянии конфликта с буржуазным обществом.

Подобно тому как различные мастера в рамках образного строя барокко (или классицизма) создавали произведения различного идейного звучания, так и метод непосредственного обращения к явлениям реальной действительности сам по себе не означал обязательного идейного единства всех придерживавшихся его мастеров. Например, идейные основы искусства Геррита Доу в Голландии и позднего Тенирса во Фландрии менее всего могут быть названы прогрессивными. Следовательно, борьба прогрессивных и консервативных тенденций протекала также внутри того лагеря художников,

который образуют сторонники этого метода (так же как это происходило в искусстве барокко и классицизма). При этом, однако, следует помнить, что в условиях 17 в. реакционные общественные тенденции находили все же более благоприятную для себя форму выражения в тех консервативных линиях, которые развивались в рамках барокко и классицизма. В этом плане в высшей степени показателен, например, тот факт, что, когда некоторые голландские мастера, бывшие в свое время учениками и последователями Рембрандта, перешли впоследствии на идейные позиции перерождающейся буржуазии, они одновременно отреклись от художественной системы своего учителя и обратились к репрезентативным формам барочного искусства.

Несомненно, что в сравнении со связанным определенными условностями методом барокко и классицизма метод отражения действительности на основе непосредственного обращения к ее явлениям был в ряде отношений исторически более перспективным, ибо в нем были заложены многие основополагающие принципы, развитые затем в прогрессивном реалистическом искусстве последующих столетий. Но, отмечая в некоторых важных моментах превосходство внестилевой вой системы над живописью барокко и классицизма, нельзя не признать, что безусловные завоевания нового метода сопровождались утратой отдельных ценных черт, свойственных искусству, развивавшемуся в принципах определенного стиля. Так, например, складываясь вне рамок стиля, новая система лишается его ценнейшего качества — синтетической подосновы, возможности образного слияния всех видов пластических искусств в единый художественный ансамбль. Живопись тем самым окончательно эмансипируется от архитектуры и скульптуры, и процесс станковизации, то есть создания замкнутых в себе, безотносительных к их окружению живописных произведений, обозначился здесь во всей своей определенности. Данный процесс содействовал углублению и дифференциации возможностей живописи, но одновременно с этим в 17 в. наметились признаки усилившегося в последующие столетия

расщепления, а затем и распада единой системы пластических искусств, до того развивавшейся на основе их взаимной целостности.

В искусстве барокко и классицизма, так же как и в предшествующих стилевых системах, формы художественной типизации были заложены уже в самых приемах художественного языка, которым могли следовать мастера, работавшие в русле данного стиля. Такое положение облегчало задачу создания обобщенного образа, хотя, с другой стороны, оно способствовало широкому укоренению разного рода шаблонов. Новый же метод требовал более индивидуального подхода к решению каждой художественной задачи; поэтому примеры действительно широких обобщений мы находим главным образом у выдающихся мастеров, в то время как живописцы некрупного дарования, у которых обобщающие тенденции выражены в меньшей степени, часто сосредоточивают свои силы в пределах более узких творческих проблем.

В этих условиях становится также понятной одна из важных особенностей, свойственных представителям этого метода,— облечение различных тематических коллизий в образы библейских и античных мифов, то есть в рамки библейских и мифологических композиций. Речь идет именно о своеобразной мифологической оболочке, ибо трактовка образов при этом может отличаться глубокой правдивостью и жизненной полнотой, порожденными в первую очередь впечатлениями реального бытия. Подобная «мифологизация» темы присуща творчеству многих живописцев, начиная с такого смелого реформатора, как Караваджо, и кончая одним из величайших мастеров эпохи — Рембрандтом, в сюжетных композициях которого главенствуют образы библейско-мифологического характера. Показательно при этом, что в бытовом жанре 17 столетия, который был свободен от этой мифологической оболочки, преобладали решения сравнительно неглубокие по характеру образов; произведения, по сложности и богатству драматического и психологического содержания равнозначные лучшим

композициям великих мастеров на библейские и мифологические сюжеты, встречаются в жанровой живописи скорее как исключение. Это означает, что «мифологизация» темы даже в рамках внестилевой линии в искусстве 17 в. была одним из необходимых средств для достижения той высокой степени художественного обобщения, которая свойственна лучшим произведениям искусства того времени. Полное освобождение от этой мифологической оболочки станет возможным только в другую эпоху — в искусстве 19 века.

Наконец, следует отметить, что как между барокко и классицизмом не было непереходимой грани, так ее не существовало между этими стилевыми системами, с одной стороны, и внестилевой формой отражения действительности — с другой. Напротив, здесь встречается множество переходных форм, а примеры своеобразного слияния признаков различных систем — даже при преобладании одной из них — можно видеть в творчестве многих мастеров (у Караваджо в Италии, Риберы в Испании, Рубенса и Иорданса во Фландрии, не считая большого числа живописцев менее значительных). Точно так же взаимная, подчас непримиримая борьба, которая велась между представителями различных художественных течений, не исключала их тесного взаимодействия. Примером может служить то несомненное влияние, которое Караваджо оказал на враждебно настроенных по отношению к его искусству болонских академистов; в свою очередь эти последние оказали обратное воздействие на творчество многих итальянских караваджистов.

В целом эволюция искусства 17 столетия делится на несколько основных Этапов. Начало века — это время формирования прогрессивных тенденций, борьбы передовых художников с пережитками реакционных направлений 16 в., главным образом маньеризма. Очень важная роль в утверждении новых, прогрессивных принципов принадлежит Караваджо, крупнейшему итальянскому живописцу этого времени; в его творчестве - правда, еще в суженной, ограниченной форме — были провозглашены новые принципы

реалистического отражения действительности. О том, насколько актуальны были открытия Караваджо, свидетельствует их необычайно быстрое распространение в искусстве различных национальных школ. Не говоря уже о появлении многочисленных последователей итальянского мастера во многих странах Западной Европы, почти все крупнейшие живописцы 17 столетия на раннем этапе своего творческого пути в той или иной форме пережили увлечение его искусством. Параллельно этому процессу на рубеже 16 и 17 вв. происходило формирование, а затем широкое распространение принципов барочного искусства.

Первая половина и середина 17 в., включая 1660-е гг., представляет собой время наивысших достижений в европейском искусстве той эпохи. Именно в этот период прогрессивные направления играют ведущую роль во всех национальных школах (за исключением, может быть, Италии, где на протяжении всего столетия официальная линия в искусстве была сильнее, чем где-либо). В сравнении с художниками начала века мастера этого времени поднимаются на более высокую ступень. Во Фландрии в этот период работают Рубенс, Ван Дейк, Иордане, Браувер, в Испании — Рибера, Сурбаран, Веласкес, в Голландии — Франс Хальс, Рембрандт, Карель Фабрициус, Вермеер, Якоб ван Рейсдаль, во Франции — Пуссен, Клод Лоррен, Луи Леиен. В искусстве Италии к этому времени относятся высшие достижения в скульптуре и зодчестве, связанные с именами Бернини и Борромини.

Во второй половине 17 в. наступает перелом. Это время повсеместного усиления политической реакции. В искусстве Италии и Испании преобладающей становится реакционно католическая линия, во Франции — официальное придворное направление, во Фландрии и Голландии искусство оказывается в состоянии глубокого упадка.

Та определенная степень единства, которая отличает искусство 17 в. в различных европейских странах, связана не только с чертами общности в их историческом развитии, но и с

характерной для этой эпохи повышенной интенсивностью художественного обмена. Широкому и быстрому распространению новых творческих идей в различных национальных школах способствовали образовательные поездки молодых художников в Италию и другие страны, практика крупных зарубежных заказов, которые получали мастера общеевропейской известности, наконец, активная художественная политика церкви, насаждавшей формы контр-реформационного искусства во всех католических странах. О многосложности творческих взаимосвязей свидетельствует, например, особая роль Рима в художественной культуре 17 века. Всегда привлекавший художников как сокровищница классического искусства античности и Ренессанса, Рим теперь предстает также в новом качестве своеобразного международного художественного центра, где находятся колонии живописцев многих европейских стран. Помимо того, что Рим был главным очагом формирования искусства барокко и одновременно центром, где развернулся во всю свою мощь революционный метод Караваджо, почва Рима оказалась плодотворной и для идей классицизма — здесь провели большую часть своей жизни Пуссен и Клод Лоррен. В Риме работал немецкий живописец Эльсгеймер, внесший важный вклад в сложение отдельных жанров в живописи 17 в., и здесь же сформировалось своеобразное направление в бытовой картине, представленное группой голландских и итальянских мастеров («бамбоччанти»). На протяжении всего семнадцатого столетия искусство развивалось под знаком напряженной борьбы прогрессивных и реакционных тенденций. Формы этой борьбы были чрезвычайно многообразны. Она выражалась в противоречии между уходящими в прошлое консервативными художественными канонами и новыми, растущими и развивающимися художественными принципами, во взаимных конфликтах, возникавших между отдельными прогрессивными и реакционными художественными группировками в рамках единой национальной школы. Эта борьба сказывалась в прямой художественной экспансии, которую осуществляла, например, католическая церковь, используя в целях религиозной пропаганды принципы и формы, выработанные в культовом искусстве Италии, для внедрения их в искусство

других стран. Она проявлялась также во внутренних противоречиях в творчестве какого-либо мастера, в столкновении реалистических тенденций его искусства с официальными требованиями. В одних случаях борьба этих тенденций принимала активные формы, примерами чего могут служить конфликт лучших голландских живописцев-реалистов с теми из художников, которые перешли в середине века на позиции перерождавшейся буржуазии, столкновение Пуссена с французскими придворными мастерами. В других случаях борьба носила менее явственный характер,— искусство Веласкеса в период его творческой зрелости развивалось без видимых конфликтов с направлениями реакционно-мистического характера, но несомненно, что творчество величайшего испанского реалиста составляет решительную антитезу по отношению к ним.

Сложность и подчас запутанность этих форм борьбы не должны, однако, заслонять чрезвычайно важного факта — появления в 17 в. первых признаков разделения художников на два лагеря — на мастеров, искусство которых не поднялось выше интересов правящих классов, и прогрессивных художников, по существу, оказавшихся в оппозиции к официальным художественным направлениям. Такое разделение, еще невозможное в предшествующие эпохи, несло уже в себе предвестие борьбы двух культур — реакционной и демократической,— которая станет существенной особенностью более поздних этапов общественного развития.

Значение искусства 17 века чрезвычайно велико как для непосредственных его наследников — мастеров 18 в., так и для последующих этапов истории искусств. Если представители официального придворного искусства 18 в. часто ограничивались варьированием канонов, выработанных их предшественниками в прошлом столетии, то мастера прогрессивных художественных направлений шли по линии творческого развития достижений художников 17 века. В 19 столетии произведения Рубенса, Рембрандта, Хальса, Веласкеса были высокими образцами для живописцев

реалистического лагеря. Лучшие создания искусства 17 века, так же как его замечательные успехи в области художественного синтеза, сохранив до нашего времени всю мощь своего творческого воздействия, входят в число высших достижений мировой художественной культуры.

## Искусство Италии

Победа феодально-католической реакции, экономические и политические потрясения, постигшие в 16 в. Италию, положили конец развитию культуры Возрождения. Наступление воинствующего католицизма на завоевания эпохи Возрождения ознаменовалось жесточайшими преследованиями людей передовой науки, попыткой подчинить искусство власти католической церкви. Инквизиция беспощадно расправлялась со всеми, кто прямо или косвенно выступал против догматов религии, против папства и духовенства. Изуверы в рясах отправляют на костер Джордано Бруно, преследуют Галилея. Тридентский собор (1545—1563) выносит специальные постановления, регламентирующие религиозную живопись и музыку, направленные на искоренение светского духа в искусстве. Основанный в 1540 г. орден иезуитов активно вмешивается в вопросы искусства, ставя искусство на службу религиозной пропаганде.

К началу 17 в. дворянство и церковь в Италии закрепляют свои политические и идеологические позиции. Положение страны по-прежнему остается тяжелым. Гнет испанской монархии, захватившей Неаполитанское королевство и Ломбардию, еще более усиливается, а территория Италии, как и раньше, остается ареной непрерывных войн и грабежей, особенно на севере, где сталкивались интересы испанских и австрийских Габсбургов и Франции (о чем свидетельствует, например, взятие и разграбление Мантуи императорскими войсками в 1630 г.). Раздробленная Италия фактически теряет свою национальную независимость, давно уже перестав играть активную роль в политической и экономической жизни Европы. В этих условиях абсолютизм мелких княжеств приобрел черты крайней реакционности.

Господствующие классы итальянского общества переходят на сторону иноземных поработителей; народ испытывает гнет двойной эксплуатации. Хищническое выколачивание налогов и всевозможных поборов доводит сельское население страны до неслыханного обнищания, в то время как духовенство и дворянство полностью освобождаются от налогового обложения. Крестьяне толпами покидают свои деревни; бродяжничество и крестьянский «бандитизм» достигают огромных масштабов. Резкий упадок промышленности и торговли, таможенные ограничения, введенные испанцами, разоряют буржуазию, обрекают на голод и нищету ремесленное население городов, значительная часть которого превращается в деклассированные паразитирующие слои.

Народный гнев против угнетателей прорывается в стихийных восстаниях. Еще в самом конце 16 в. замечательный мыслитель и ученый Томмазо Кампанелла стал во главе антииспанского заговора в Калабрии. Вследствие предательства восстание было предотвращено, а сам Кампанелла после страшных пыток был осужден на пожизненное заключение. В своем знаменитом сочинении «Город Солнца», написанном в тюрьме, он излагает идеи утопического коммунизма, отразившие мечту угнетенного народа о счастливой жизни. В 1647 г. вспыхивает народное восстание в Неаполе, а в 1674 г. в Сицилии. Особенно грозным было неаполитанское восстание, во главе которого встал рыбак Мазаньелло. Однако разрозненный характер революционных выступлений обрекал их на неудачу и поражение.

Бедственное положение народа резко контрастирует с бьющей через край роскошью земельной и денежной аристократии и сановного духовенства. Пышные празднества, карнавалы, строительство и украшение дворцов, вилл и церквей достигают в 17 в. небывалого размаха. Вся жизнь и культура Италии 17 в. сотканы из острых контрастов и непримиримых противоречий, находящих свое отражение в противоречиях прогрессирующей науки, в столкновении светской культуры и католической реакции, в борьбе условно-

декоративных и реалистических тенденций в искусстве. Вновь вспыхнувший интерес к античности уживается с проповедью религиозных идей, трезвый рационализм мышления сочетается с тягой к иррациональному, мистическому. Одновременно с достижениями в области точных наук процветают астрология, алхимия, магия.

Папы, переставшие претендовать на роль ведущей политической силы в европейских делах и превратившиеся в первых владетельных государей Италии, используют тенденции к национальному объединению страны и централизации власти для усиления идеологического господства церкви и дворянства. Папский Рим становится центром не только итальянской, но и европейской феодально-католической культуры. Здесь формируется и расцветает искусство барокко.

Одной из главных задач художников барокко было окружение ореолом величия и кастового превосходства светской и церковной власти, пропаганда идей воинствующего католицизма. Отсюда характерное для барокко стремление к монументальной приподнятости, большому декоративному размаху, преувеличенному пафосу и нарочитой идеализации в трактовке образов. В искусстве барокко остро выступают противоречия между его социальным содержанием, призванным служить правящей верхушке общества, и необходимостью воздействия на широкие народные массы, между условностью образов и их подчеркнуто чувственной формой. В целях усиления выразительности образов мастера барокко прибегают к всевозможным преувеличениям, гиперболам и натуралистическим эффектам.

Гармонический идеал искусства Возрождения сменяется в 17 в. попыткой раскрытия образов через драматический конфликт, путем их психологического углубления. Это вело к расширению тематического диапазона в искусстве, к использованию новых средств образной выразительности в живописи, скульптуре и архитектуре. Но художественные завоевания искусства барокко были достигнуты ценой отказа

от целостности и полноты мировосприятия людей Возрождения, ценой отказа от гуманистической содержательности образов.

Присущая искусству Возрождения автономия каждого вида искусства, их равноправное соотношение между собой теперь разрушается. Подчиняясь архитектуре, скульптура и живопись органически сливаются в одно общее декоративное целое. Живопись стремится иллюзорно расширить пространство интерьера; скульптурный декор, вырастая из архитектуры, переходит в живописную декорацию; сама архитектура то становится повышенно пластической, теряя строгую архитектонику, то, динамически формируя внутреннее и внешнее пространство, приобретает черты живописности.

В барочном синтезе искусств происходит не только слияние отдельных видов искусства, но и слияние всего художественного комплекса с окружающим его пространством. Скульптурные фигуры как живые выступают из ниш, свешиваются с карнизов и фронтонов; внутреннее пространство зданий продолжается с помощью иллюзионистически трактованных плафонов. Внутренние силы, заложенные в архитектурных объемах, как бы находят выход в примыкающих к зданию колоннадах, лестницах, террасах и решетках, в декоративных скульптурах, фонтанах и каскадах, в убегающих перспективах аллей. Природа, преображенная искусной рукой паркового декоратора, становится неотъемлемой частью барочного ансамбля.

Это стремление искусства к широкому охвату и всеобщему художественному преображению окружающей действительности, ограничившееся, однако, решением внешне декоративных задач, в какой-то мере созвучно передовому научному мировоззрению эпохи. Идеи Джордано Бруно о вселенной, ее единстве и бесконечности раскрывали новые горизонты человеческому познанию, по-новому ставили извечную проблему мира и человека. В свою очередь Галилей, продолжая традиции Эмпирической науки Возрождения, от

исследования единичных явлений идет к познанию общих законов физики и астрономии.

Стиль барокко имел аналогии в итальянской литературе и музыке. Типичным явлением эпохи была напыщенная галантно-эротическая лирика Марине и порожденное им целое направление в поэзии, так называемый «маринизм». Тяготение художественной культуры 17 в. к синтетическому объединению различных видов искусства получило отклик в блестящем расцвете итальянской оперы и возникновении новых музыкальных жанров - кантаты и оратории. В римской опере 1630-х гг., то есть периода зрелого барокко, огромное значение приобретает декоративная зрелищность, подчиняющая себе и пение и инструментальную музыку. Пытаются даже ставить чисто религиозные оперы, полные экстатического пафоса и чудес, когда действие охватывает землю и небо, подобно тому как это делалось в живописи. Однако, как и литература, где маринизм столкнулся с классицистической оппозицией и осмеивался передовыми поэтами-сатириками, опера очень скоро выходит за рамки придворной культуры, выражая более демократические вкусы. Это сказалось в проникновении в оперу народных песенных мотивов и веселой занимательности сюжета в духе commedia dell'arte (комедии масок).

Таким образом, хотя барокко и является господствующим направлением для Италии 17 в., оно далеко не охватывает всего многообразия явлений культуры и искусства этого времени. Реалистическое искусство Караваджо, открывающее собой живопись 17 в., выступает как прямая противоположность всей эстетике барокко. Несмотря на неблагоприятные для развития реализма общественные условия, жанрово-реалистические тенденции в живописи дают о себе знать на всем протяжении 17 столетия.

Во всем итальянском изобразительном искусстве 17 в. можно назвать только двух великих мастеров общеевропейской значимости — Караваджо и Бернини. В ряде своих проявлений итальянское искусство 17 в. носит

специфический отпечаток упадка общественной жизни, и весьма показательно, что Италия, раньше других стран выступившая с новой реалистической программой в живописи, оказалась несостоятельной в ее последовательном осуществлении. Несравненно более яркое, чем живопись, историческое значение имеет итальянская архитектура, которая наряду с французской занимает ведущее место в европейском зодчестве 17 века.

## Архитектура

В.Е.Быков

Истоки архитектуры барокко берут свое начало в зодчестве позднего Ренессанса. В творчестве таких мастеров, как Палладио и Виньола, стремившихся продолжать и развивать классические традиции, и в еще большей степени — в творчестве Микеланджело, решительно выступившего против общепринятых классических норм, постепенно вырабатываются принципы, опираясь на которые мастера второй половины 16 в. заложили основы архитектуры барокко. Отход от гармонических образов Высокого Возрождения к более приподнятому, «героизированному» образу, введение в архитектуру ярко выраженного эмоционального начала, нарастание элементов репрезентативности в дворцовых и культовых сооружениях, усложнение и динамизация пространственного построения, повышенно пластическое ощущение архитектурных масс и форм — все эти принципы, зародившиеся в зодчестве позднего Возрождения, были впоследствии развиты и переработаны в архитектуре барокко. Это, однако, не означает, что зодчество барокко представляет собой прямое продолжение архитектурных принципов Микеланджело и его современников; между архитектурой позднего Ренессанса и барокко существует коренное качественное различие. Используя достижения мастеров позднего Возрождения, архитекторы барокко развивали и перерабатывали их в соответствии с новым общественным содержанием, которое они были призваны выразить.

Процесс зарождения и развития принципов барокко нашел свое наиболее полное и последовательное выражение в архитектуре Рима конца 16 — начала 17 в.

Новые общественные задачи, возникшие перед мастерами римского зодчества позднего Возрождения, предопределили характер трактовки различных типов светских и культовых сооружений. Палаццо и вилла в качестве жилища крупного магната или сановника, рассчитанные на огромную свиту, пышные приемы и празднества, отныне компонуются как целостные ансамбли, в свою очередь являющиеся элементами городского или дворцово-паркового ансамбля. Таков, например, первый образец дворца нового типа — палаццо Фарнезе; таковы же и два шедевра Виньолы — вилла папы Юлия III и замок Капрарола.

Особенно ярко нарастание барочных тенденций сказалось в одном из поздних произведений Виньолы — проекте первого иезуитского храма — церкви Иль Джезу в Риме, послужившей образцом для церковных построек во всех католических странах. Внешняя объемная композиция храма утрачивает свою целостность. Виньола резко выделяет главный фасад (собственно барочные качества которого были усилены в его окончательном варианте архитектором Джакомо делла Порта) как основной, наиболее импозантный элемент объемной композиции и расчленяет его в соответствии не столько со структурой внутреннего пространства, сколько с масштабом улицы — прием, имевший большое градостроительное значение. Такое композиционное построение наружных объемов храма стало затем в архитектуре барокко общепринятым. Новаторство Виньолы заключалось также в стремлении к максимальному объединению пространства интерьера церкви. Деление на нефы, по существу, исчезает: центральный неф сильно расширяется, трансепт, имеющий незначительные боковые выступы, сливается с ним, боковые нефы заменяются двумя рядами небольших капелл, в результате этого подкупольное пространство вместе с алтарной нишей приобретает доминирующую роль в интерьере.

Эти качества придают иезуитскому храму черты патетики, чуждой жизнеутверждающему гуманистическому идеалу, воплощенному в центрических и базиликальных культовых зданиях раннего и Высокого Возрождения.

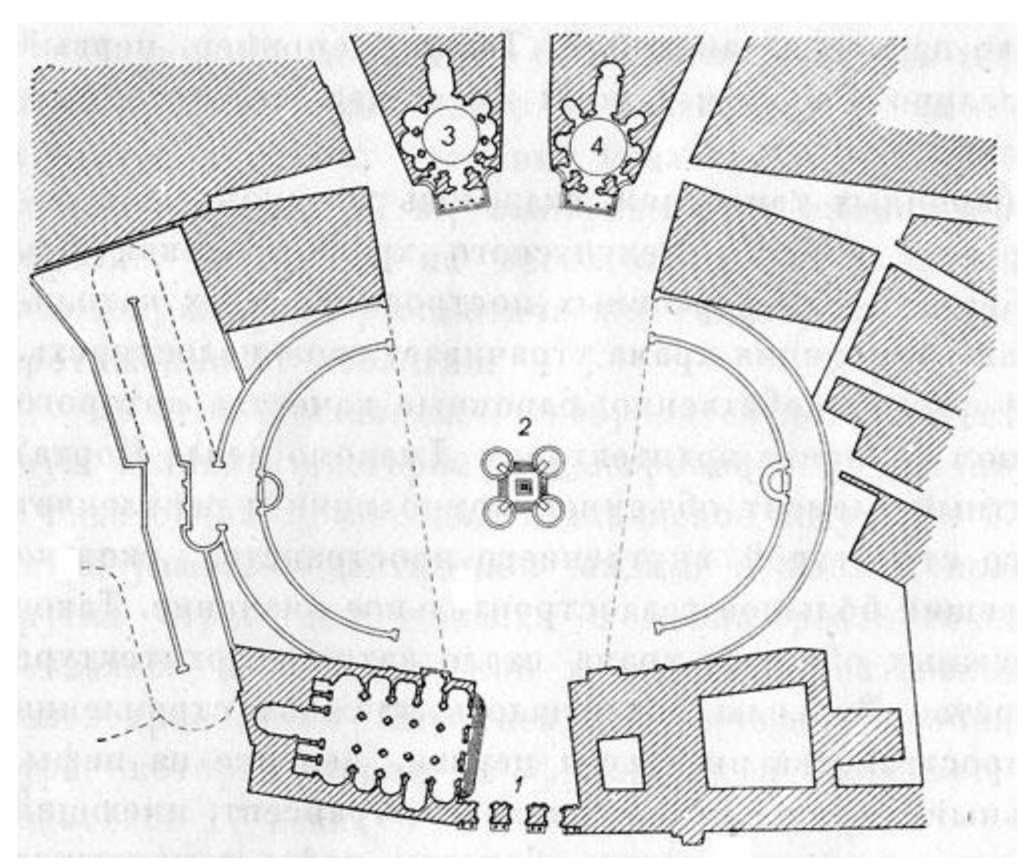
Наиболее значительные и прогрессивные достижения архитектуры барокко заключаются в разработке новых принципов градостроительства, композиции городского и паркового ансамблей.

Градостроительные идеи Возрождения, разрабатывавшиеся в многочисленных трактатах и только частично реализованные Браманте в ансамбле дворов Ватикана, Микеланджело — в площади Капитолия и Вазари — в улице Уффици во Флоренции, в эпоху барокко получают дальнейшее развитие. Однако в принципах композиции ансамбля мастера барокко порывают с художественными традициями архитектуры Возрождения, тяготевшей к гармонично уравновешенным сочетаниям объемов и свободным пространственным построениям, и разрешают проблему целостного городского ансамбля на основе коренной перепланировки частей средневекового города с применением строго симметричных осевых построений. В градостроительной практике барокко не только сооружения и формируемое ими пространство площади становятся объектом архитектурной композиции, но и улица рассматривается как целостный архитектурный организм, как одна из форм ансамбля. Придавая улицам строго прямолинейные очертания, отмечая их начало и завершение площадями или эффектными архитектурными и скульптурными акцентами, зодчие барокко достигают большого богатства и разнообразия архитектурных мотивов и в то же время создают планировочную систему, упорядочивающую хаотическую застройку средневекового города.

Большие заслуги в области градостроительства принадлежат выдающемуся архитектору и инженеру Доменико Фонтана (1543—1607). В 1580-х гг. ему были поручены перепланировка и декоративное украшение Рима, внешний

вид которого должен был соответствовать значению города как мирового центра католицизма.

Доменико Фонтана прокладывает новые прямые улицы с таким расчетом, чтобы отдельные наиболее значительные ансамбли города оказались связанными между собой, образуя единую систему архитектурных акцентов. Такова осуществленная им впервые в истории градостроительства трехлучевая система улиц, расходящихся от площади дель Пополо и связывающих главный въезд в столицу с центром и его основными ансамблями. Чтобы усилить пространственный Эффект и подчеркнуть осевую перспективу улиц, архитектор ставит в точках схода лучевых проспектов и в их концах обелиски и фонтаны, добиваясь тем самым большого композиционного единства и завершенности. Раскрывающаяся с площади дель Пополо глубокая перспектива трех проспектов, акцентированная и подчеркнутая постановкой на их углах двух одинаковых купольных церквей (Сайта Мария ин Монте Санто и Сайта Мария деи Мираколи, начатых строительством в 1661 году по проекту архитектора Райнальди), производит исключительно эффектное впечатление богатством и разнообразием аспектов, несколько напоминающих систему перспективных театральных кулис.




*Площадь дель Пополо в Риме. План.*

Рисунок. Площадь дель Пополо в Риме. План. 1. Ворота дель Пополо (построены в 1591 г.) 2. Древнеегипетский обелиск, поставленный Доменико Фонтана при реконструкции Рима в 1585-1588 гг. 3. Церковь Санта Мария ии Монтесанто. 1661-1675 гг. Архитекторы Карло Райнальди и Карло Фонтана. 4. Церковь Санта Мария деи Мираколи. 1675-1679 гг. Архитекторы Карло Райнальди и Карло Фонтана. Пунктиром показаны очертания площади в 17-18 вв.

*Карло Райнальди, Карло Фонтана. Церковь Санта Мария ин Монтесанто и церковь Санта Мария деи Мираколи на площади дель Пополо в Риме. 1661-1679 гг.*

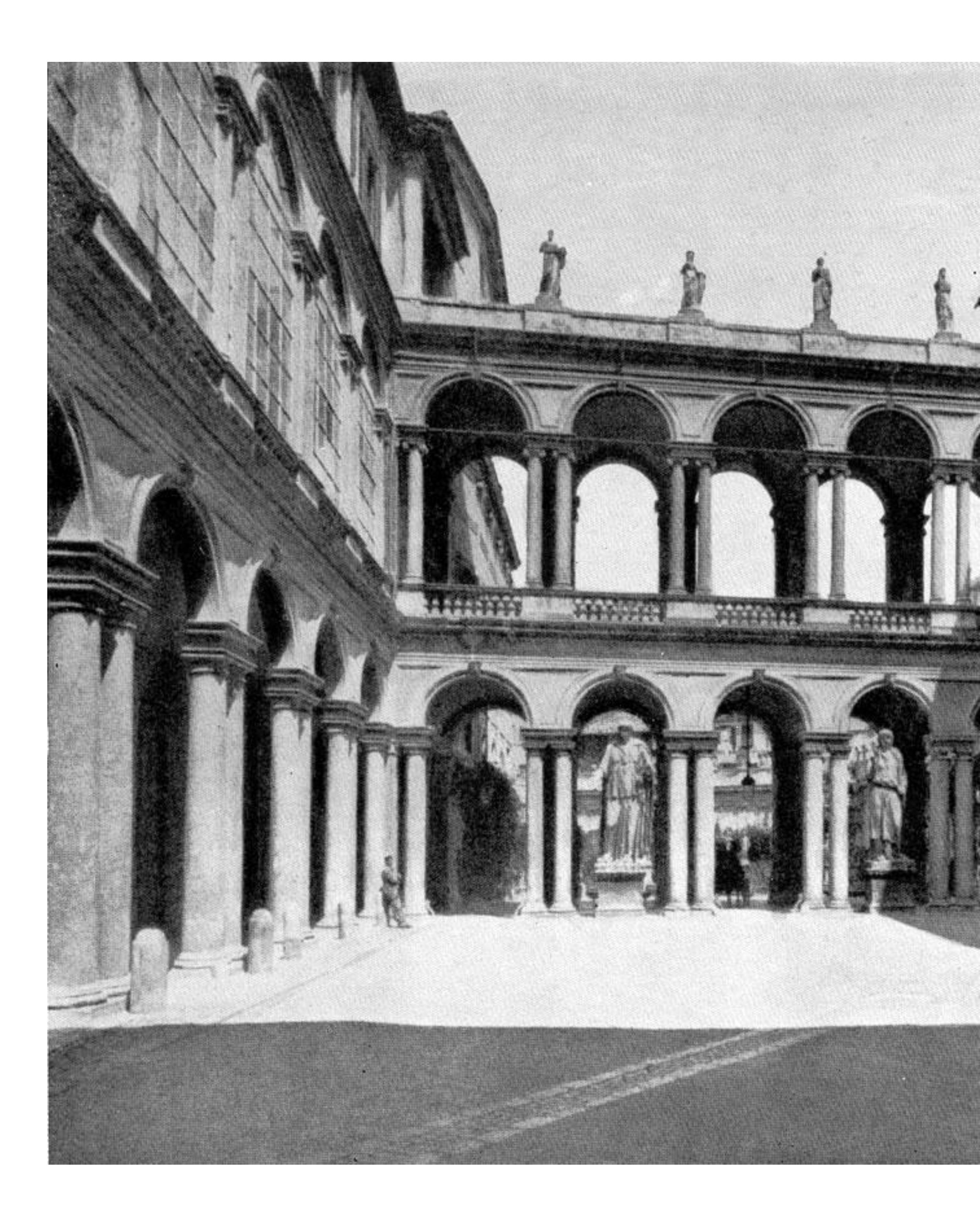
Созданная Фонтана трехлучевая система планировки города с почти театрализованным эффектом неожиданного раскрытия уходящих вглубь городских магистралей с единой точки зрения оказала сильнейшее воздействие на всю последующую практику европейского градостроительства.

Излюбленной формой монумента,- предназначенного для установки на площадях и улицах, в эпоху барокко является не статуя, как в эпоху Возрождения, а обелиск и украшенный скульптурой фонтан. Динамичная форма обелиска, сложные по композиции масс и пластическому разнообразию форм фонтаны со стремительно низвергающимися каскадами тяжелых водяных струй вполне отвечали художественным задачам барокко. Фонтан организовывал пространство, фиксировал основные оси композиции ансамбля динамикой и разнообразием своих скульптурных форм, контрастирующих с ровной поверхностью площади и относительно спокойными фасадами окружающих зданий. К числу наиболее замечательных фонтанов Рима, созданных мастерами раннего и зрелого барокко, нужно отнести выполненные Бернини фонтан Тритона на площади Барберини и фонтан Четырех рек на площади Навона, а также огромные фонтаны на площади св. Петра и соединенный с обелисками фонтан на площади дель Пополо.

В архитектуре барокко не было создано новых типов зданий, но традиционные типы дворцов, вилл, церквей, монастырей были коренным образом переработаны.

Наружный вид городских дворцов раннего барокко (их прототипом во многих отношениях был палаццо Фарнезе) - становится сдержанным и нередко даже аскетически суровым. В характерном для этого времени палаццо Русполи только отдельные наиболее важные в композиционном отношении элементы наружного фасада — входной портал, некоторые

окна — получают богатую архитектурную и скульптурную обработку. В этом сказались как учет градостроительных требований, то есть необходимость подчинения построек второстепенного значения главным архитектурным акцентам, так и вкусы феодальной аристократии, стремившейся к внешне подчеркнутой сдержанности, чопорности и замкнутости. Зато двор палаццо (примером может служить двор палаццо Боргезе в Риме), интерьеры и те части, которые связаны с дворцовым садом, трактуются с гораздо большей роскошью в отделке и декоративном убранстве. Внутреннее пространство дворца компонуется как великолепная анфилада покоев, предназначенных для торжественных приемов и празднеств.

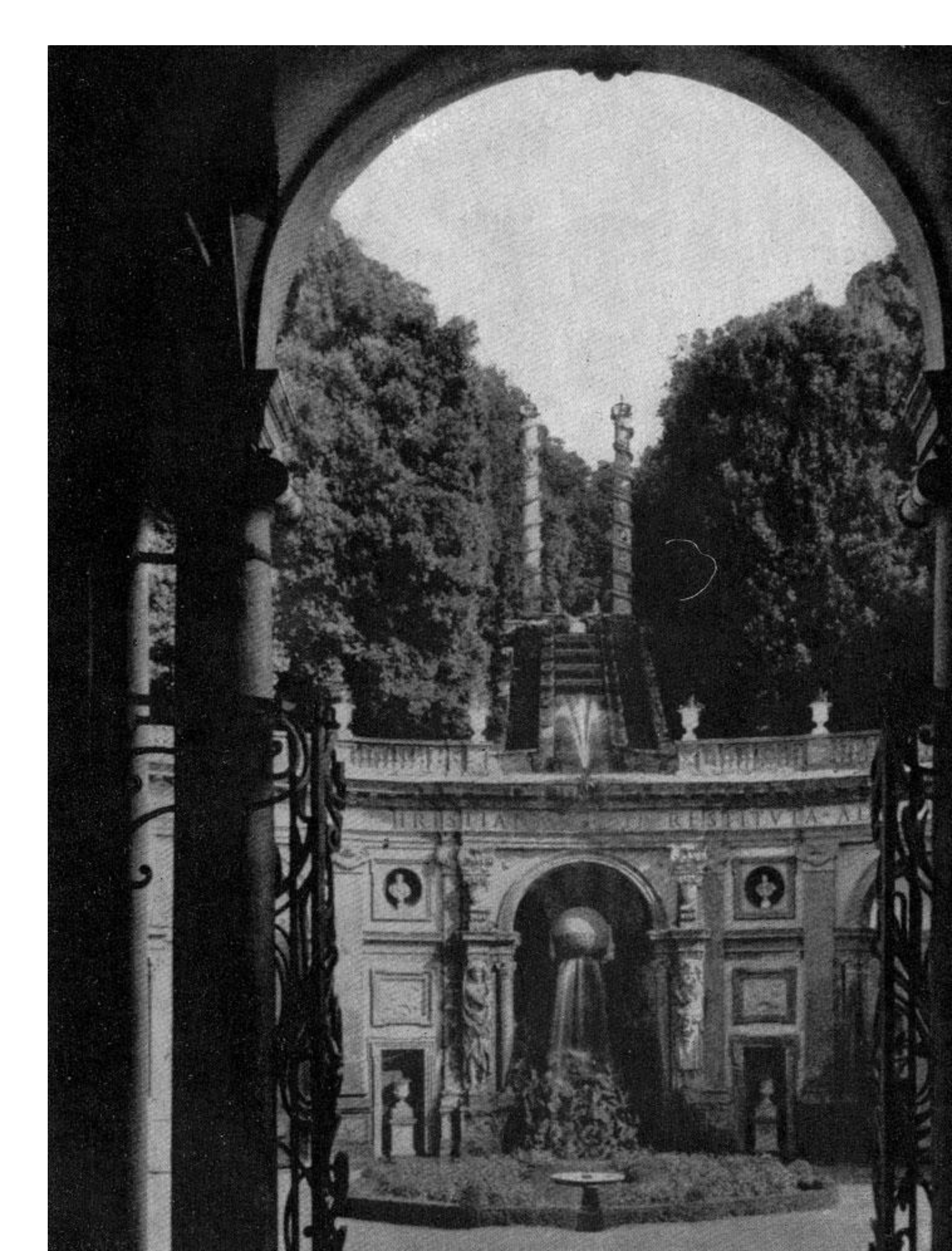


*Орацио Лунги Старший. Двор палаццо Боргезе в Риме. 1590 г.*

Более оригинальными мастерами зодчие раннего барокко показали себя в архитектуре вилл и примыкающих к ним садово-парковых ансамблей. Ученику Микеланджело и Виньолы, архитектору Джакомо делла Порта (1537—1602) принадлежит одна из первых построек этого типа—вилла Альдобрандини в Фраскати (1598—1603).

Вилла расположена на склоне горы, высокий корпус главного здания поставлен на мощный цоколь, образующий широкую террасу с двумя закругленными пандусами. К зданию ведут три радиально расходящиеся дороги: центральная подъездная дорога, образующая средний луч, как бы проходит через главный парадный зал виллы, ориентированный по этой оси, и получает продолжение в главной аллее парка, распланированного за корпусом виллы между склоном горы и парковым фасадом. Таким образом, весь ансамбль получает строго закономерное осевое построение с выделением здания виллы как главного композиционного центра, своеобразного фокуса всей планировочной системы.

В парке виллы Альдобрандини особенно интересен завершающий центральную аллею большой полукруглый грот, пышно декорированный пилястрами и нишами, украшенный скульптурой и фонтанами, кариатидами, поддерживающими раскре-пованные антабламенты и вазоны, скульптурными рельефами и балюстрадами. Над гротом устроен каскад — в виде ступеней с быстро стекающими журчащими струями воды.



*Джакомо делла Порта. Вилла Альдобрандини в Фраскати близ Рима. 1598-1603 гг. Каскад.*

Одной из особенностей композиции римских барочных вилл является расположение ансамбля виллы и парка на крутом рельефе местности. Подъем почвы оформляется в виде возвышающихся друг над другом парковых террас, распланированных во всю ширину участка. Террасное построение ансамбля позволяло добиться излюбленных архитекторами барокко пространственных эффектов, основанных на принципе многоплановости и последовательном восприятии парковых насаждений, образующих систему уходящих вдаль зеленых кулис.

В вилле д'Эсте в Тиволи, построенной архитектором Пирро Лигорио (ок. 1510— 1583), террасы, оформленные зелеными насаждениями, балюстрадами и подпорными стенками, в которых устроены декоративные ниши и гроты со скульптурой и фонтанами, связываются между собой многочисленными лестницами и пандусами. Горизонтальные линии террас и наклонные линии лестниц и пандусов образуют единую композиционную систему, пронизанную сильным движением, направленным в сторону главного здания виллы, которое замыкает композиционную ось ансамбля.

С центральной аллеи парка открывается вид на здание виллы, необычайно Эффектно поставленное на самой верхней, господствующей над местностью террасе. Не менее эффектная панорама открывается из окон виллы на ниспадающие, подобно гигантскому амфитеатру, парковые террасы и на окружающую местность. Парковый пейзаж и природное окружение становятся, таким образом, составной частью композиции самого здания и его интерьера. Весь процесс восприятия архитектуры и ее окружения с определенных точек зрения строго рассчитан и ошеломляет зрителя бесконечным богатством пространственных аспектов, контрастами света и тени, разнообразием и остротой фактурных

сопоставлений листвы и камня, спокойно текущих или стремительно низвергающихся струй воды.

Для культового зодчества раннего барокко показательно завершение борьбы, которая велась вокруг постройки собора св. Петра в Риме. Концепция Браманте и Микеланджело, отстаивавших идею центрического купольного храма, совершенство и гармония форм которого перекликались с гуманистическими идеалами Возрождения, натолкнулись на сопротивление со стороны сил контрреформации. Эта борьба завершилась после смерти Микеланджело проектом Карло Мадерны (1556—1629). По настоянию папы Павла V Мадерна в 1607—1614 гг. пристроил к центрическому зданию собора трехнефную базиликальную часть с новым нар-тексом и главным фасадом. Удлинив переднюю ветвь равностороннего греческого креста, лежащего в основе композиции плана, Мадерна превратил его в традиционную для средневековых церквей форму латинского креста, исказив тем самым замысел Браманте и Микеланджело. Огромный купол, законченный уже после смерти Микеланджело в формах, близких к его проекту, архитектором Джакомо делла Порта, из-за этого утратил свое доминирующее значение в композиции. Мадерна не смог преодолеть также противоречие, возникшее между напыщенными формами грузного барочного фасада, напоминающего монументальную декорацию, приставленную к собору, и мощным центрическим массивом Микеланджело, отчего «динство и цельность композиции оказались нарушенными.

В решении церковных фасадов наиболее отчетливо сказалось отношение мастеров барокко к ордеру. Как и в архитектуре Возрождения, ордер остается основным средством художественной выразительности, однако его тектоническая природа меняется. Для ордерных систем барокко характерна не столько конструктивная логика, сколько пластическая и живописная выразительность, чем объясняется преимущественно декоративная трактовка ордерных форм.

В последней четверти 16 столетия Джакомо делда Порта перерабатывает винъоловский проект фасада церкви Джезу и создает тем самым первый барочный церковный фасад, ставший в последующее время своеобразным каноном для католической церковной архитектуры.

*Джакомо делла Порта. Фасад церкви Иль Джезу в Риме. 1573-1584 гг.*

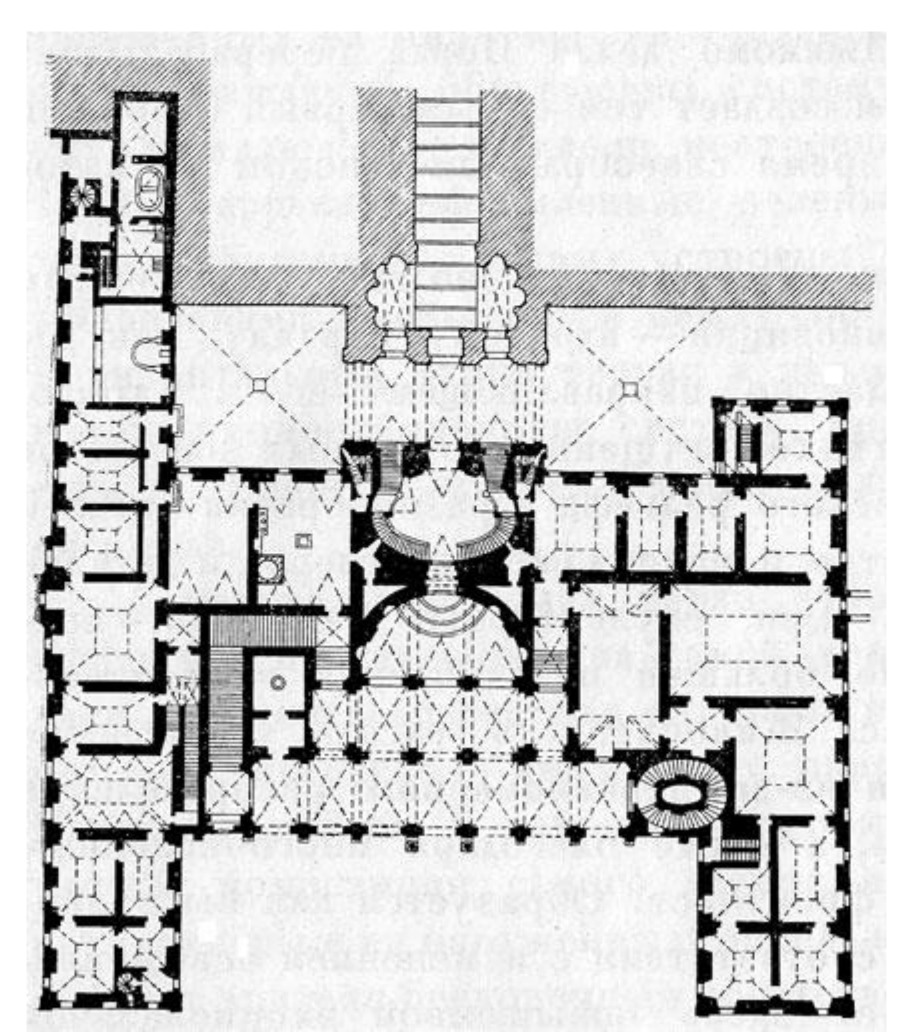
Фасад Джезу проникнут еще сравнительно сдержанным, но явно выраженным движением; оно направлено к центру композиции - входному порталу, как бы втягивающему зрителя внутрь церкви и властно направляющему его к алтарю. Это движение архитектурных масс достигнуто сгущением ордерных элементов и членений, а также увеличением пластического рельефа и разнообразия деталей от периферии к центру композиции. Характер и расположение ордеров и деталей стены — проемов, фронтонов, наличников, ниш, скульптурных картушей—подчинены единой цели: достигнуть возможно большей пластической выразительности и динамичности архитектурных масс. Живописность фасада усиливается светотеневыми контрастами, возникающими из-за неравномерного распределения пластических форм на поверхности стены, а также благодаря многочисленным раскреповкам и разрывам карнизов, тяг и фронтонов. Образуется как бы волнистый рельеф, непрерывно изменяющийся в соответствии с изменением Освещения. Сам язык архитектурных форм содействует здесь повышенной эмоциональной выразительности образа.

* * *

С 30-х гг. 17 в. начинается вторая фаза архитектуры итальянского барокко. Наступает время полного развития стилевых принципов, формировавшихся в течение предшествующего периода. В период зрелого барокко преобладающее место занимает культовое зодчество, что наложило свой отпечаток и на всю архитектуру в целом.

В градостроительной практике этого времени вырабатывается тип площади, пространство и застройка которой подчинены монументальному сооружению, играющему роль композиционной доминанты. Так был создан тип площади, превращающейся как бы в своеобразный открытый вестибюль перед церковным зданием. В грандиозных

масштабах эта задача была решена Бернини в площади св. Петра, в более камерном плане — в площади перед церковью Санта Мария делла Паче архитектором Пьетро да Кортона (1596—1669). В соответствии с общим характером архитектуры рассматриваемого периода композиционные решения этих площадей, основанные на сложных криволинейных очертаниях, отличаются большой пространственной динамикой.



*Палаццо Барберини в Риме. План.*

Для светской архитектуры зрелого барокко характерно дальнейшее развитие типа городского дворца. Вырабатываются новые принципы планировки дворца; замкнутый объем простых очертаний сменяется пространственным решением. В типичном для этого времени

римском палаццо Барберини (ок. 1524—1663) , в создании которого принимали участие Мадерна, Борромини, Бернини и Пьетро да Кортона, выдвинутые крылья образуют со стороны улицы кур-донер (почетный двор); входная часть трактуется в виде парадного вестибюля овальной формы со сложной системой обширных лестниц, ведущих в приемные залы. Вестибюль непосредственно связан с выходом в садовую лоджию и в сад, благодаря чему образуется единая анфилада входных помещений и лоджии и раскрывается перспектива на сад с его богатым декоративным убранством. Главный фасад, трактованный в торжественных величественных формах, лишен прежней сдержанности и суровости; фасад со стороны сада отличается еще более пышным архитектурным декором.

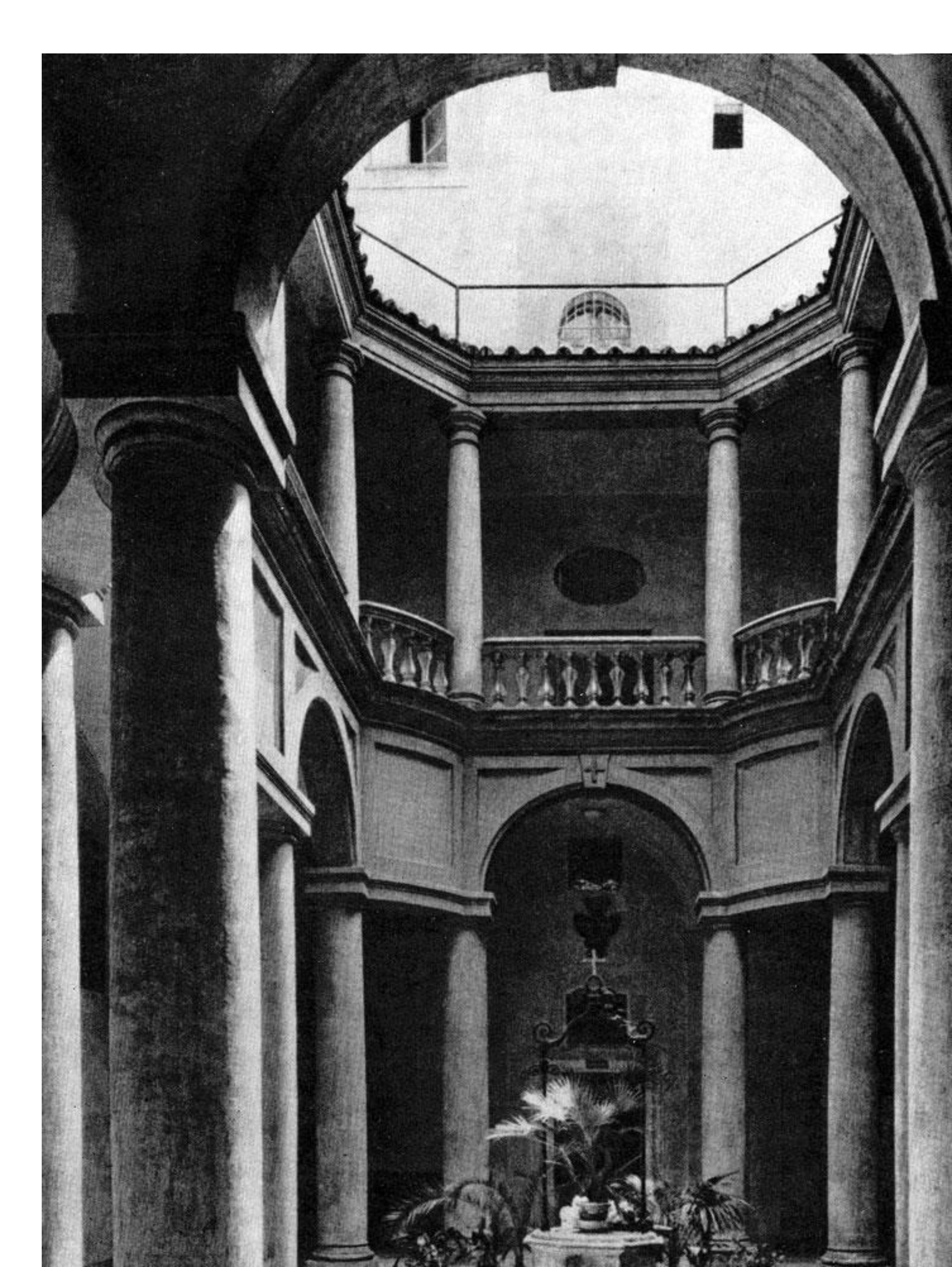
*Карло Мадерна, Борромини, Бернини, Пьетро Берретини (да Кортона). Палаццо Барберини в Риме. Ок. 1624-1663 гг. Центральная часть фасада.*

В культовой архитектуре зодчие зрелого барокко особое внимание уделяют разработке церковного фасада и интерьера.

Эволюция фасада, начало которой положил Виньола в проекте церкви Джезу, идет одновременно по линии все большего композиционного объединения архитектурных форм и усиления их пластической выразительности. Прямые плоскости сменяются изогнутыми, вместо прежних пилястр появляются полуколонны, а затем и колонны, которые даже начинают отделяться от фасада, отчего его пространственная структура еще более усложняется и обогащается. Все эти приемы усиливают патетический характер культовой архитектуры, активизируют силу ее пластического воздействия.

Образцом в этом отношении является построенный Пьетро да Кортона фасад церкви Санта Мария делла Паче (1656—1657), замыкающий композицию одноименной площади. Устремленный ввысь, стройный по пропорциям фасад резко расчленен по высоте на две почти равные части: нижнюю—в виде сильно выступающего вперед и отбрасывающего глубокую тень полукруглого портика, и верхнюю, в которой выпуклые поверхности стены сочетаются с раскрепованными колоннами и пилястрами. Разорванный посредине полукруглый фронтон, увенчивающий центр композиции с окном, зажатым между пучками пилястр и приставных колонн, в свою очередь вкомпонован в треугольный фронтон, объединяющий все это сложное наслоение форм в одно целое.

*Пьетро Берретини(даКортона). Церковь Санта Мария делла Паче в Риме. Фасад. 1656-1657 гг.*



*Борромини. Церковь Сан Карло алле кватро фонтане в Риме. 1635-1667 гг. Клуатр 1638-1641 гг.*

Еще ярче особенности культового зодчества проявились в церковных интерьерах. В архитектуре барокко интерьер нередко приобретает самодовлеющее значение, поскольку членения фасада в большей мере согласуются с масштабом улицы и окружающей застройки, нежели с внутренним пространством самого здания. Интерьер был местом пышного театрализованного обряда католической церковной службы (так же как во дворцах — местом торжественных приемов и празднеств), поэтому мастера барокко сосредоточивают все средства художественной выразительности именно в интерьере, используя возможности синтеза архитектуры, скульптуры, живописи и декоративного искусства.

Пространственные решения церковных интерьеров отличаются исключительной сложностью и прихотливостью. Так, например, план церкви Сант Иво, сооруженной Борромини, напоминает очертания пчелы в шестиугольной ячейке сот — намек на пчел из герба заказчика постройки, папы Урбана VIII Барберини. Для отделки интерьеров употреблялись разнообразнейшие материалы — цветные мраморы, оживленные яркой узорчатостью естественных прожилок и пятен, золоченая бронза, дерево дорогих сортов. Широко применялась лепнина, резьба по дереву и камню. Усложненность пространственной структуры в сочетании с блеском мрамора и позолоты и искусно использованными эффектами освещения порождала чувство нереального, иллюзорного. Интерьер богато украшался статуями и рельефами, составлявшими как бы единое целое с архитектурой и произведениями живописи, с помощью которых достигались головокружительные иллюзионистические и перспективные эффекты. Прорывающие потолок живописные плафоны Бачиччо в церкви Джезу и Андреа Поццо в церкви Сант Иньяцио иллюзорно расширяют пространство церковных интерьеров до

беспредельности. доводя тем самым тенденции барочной архитектуры до их логического завершения.

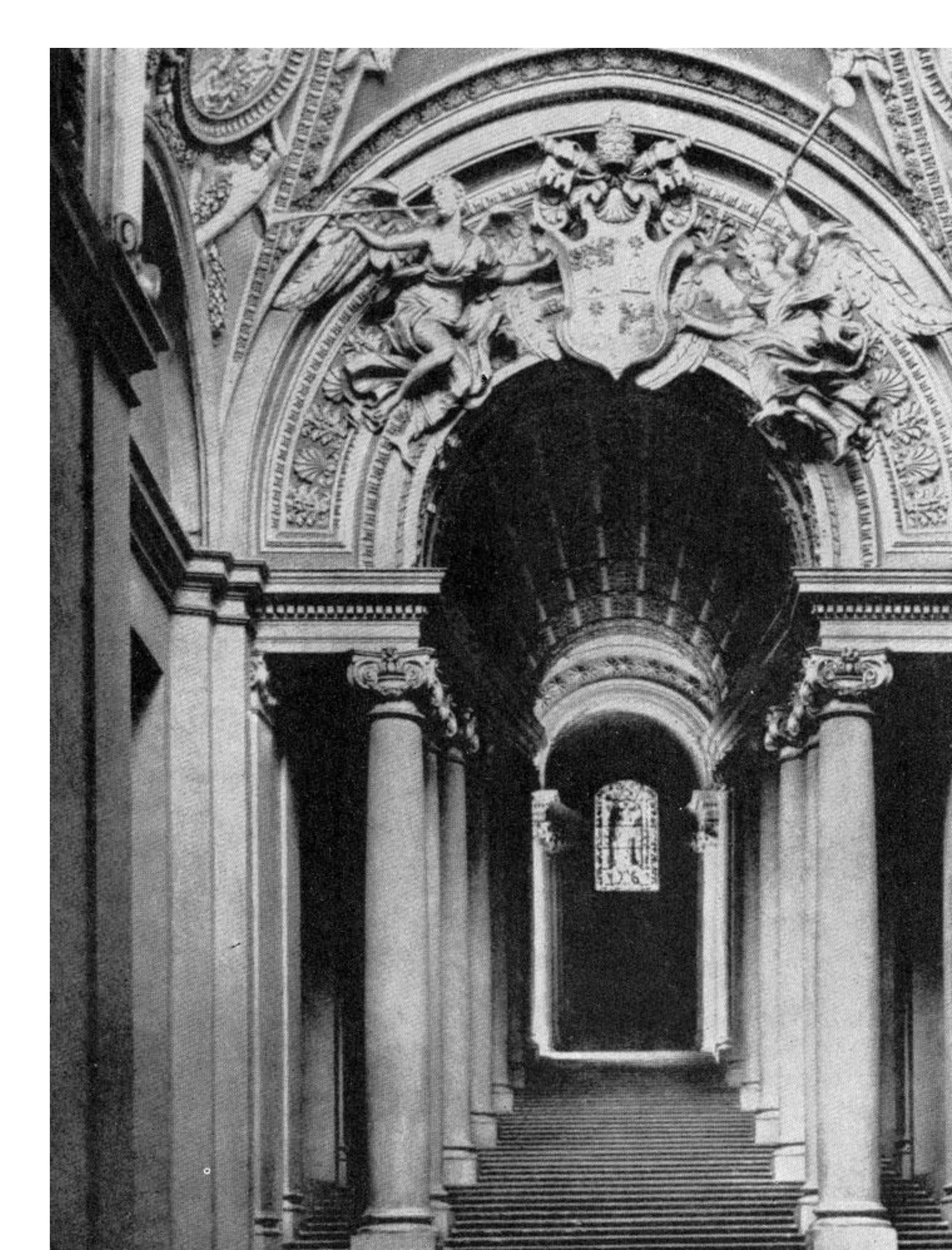
* * *

Самым крупным представителем итальянского барокко, сыгравшим решающую роль в сложении и развитии этого стиля, был великий архитектор и скульптор Джованни Лоренцо Бернини (1598—1680). Необычайно одаренный, разносторонний мастер (он был также живописцем), Бернини стал подлинным художественным диктатором Рима. В качестве придворного архитектора и скульптора римских пап он выполнял главные заказы и стоял во главе огромного числа зодчих, живописцев, скульпторов и декораторов, участвовавших в строительстве и украшении площадей, улиц, дворцовых и культовых сооружений Рима.

В творчестве Бернини-архитектора главное место занимают работы над комплексом собора и площади св. Петра.

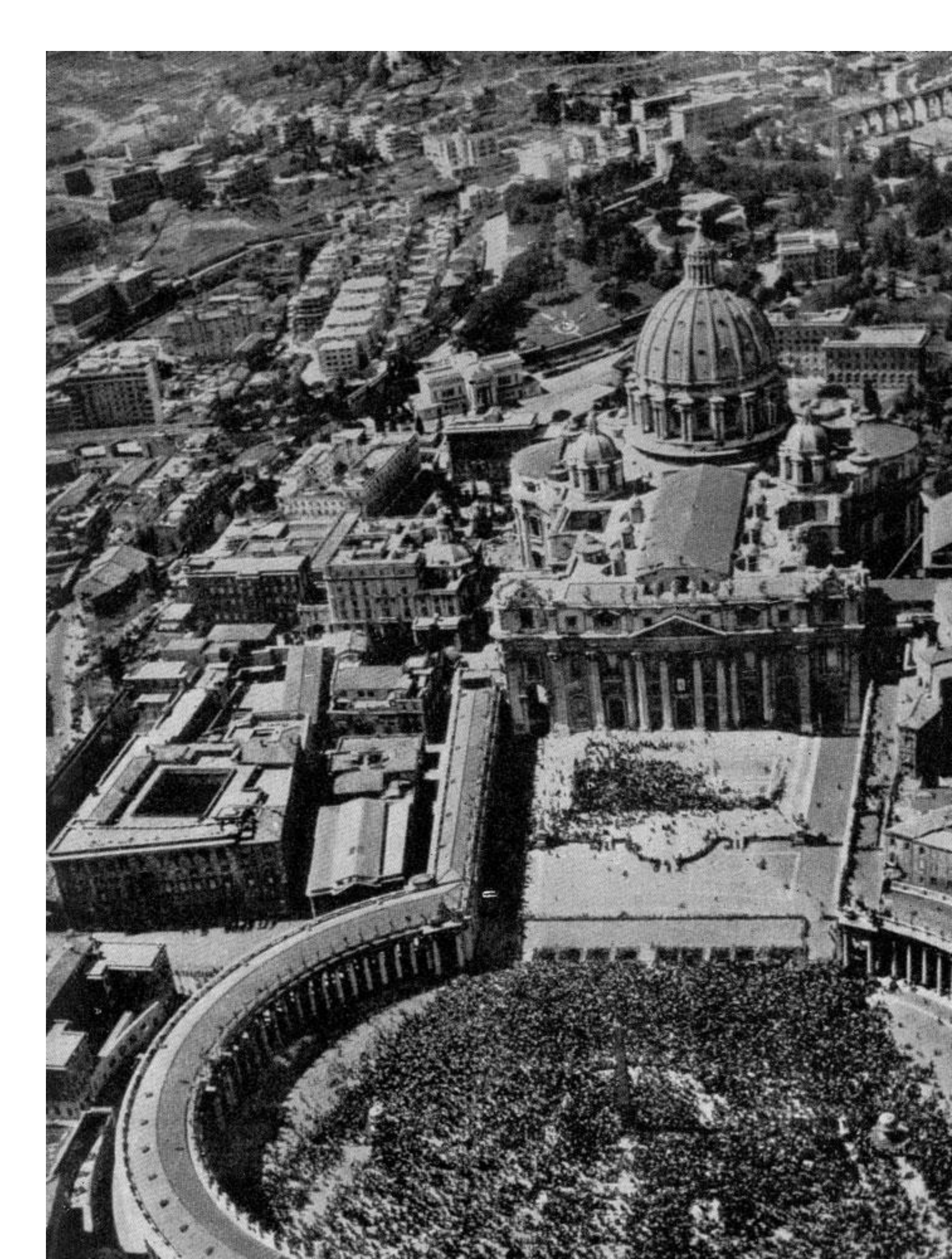
*Бернини. Экстаз св. Терезы. Фрагмент.*

Бернини объединил казавшиеся до того разобщенными обе главные части собора — центрическую, сооруженную Микеланджело, и базиликальную, построенную Мадерной. Гениальный декоратор, Бернини достиг этого постановкой в подкупольном пространстве собора гигантского бронзового кивория (балдахина) со спиральными колоннами и причудливым завершением, а также эффектным скульптурным оформлением видимой за киворием алтарной абсиды. Тем самым был четко акцентирован центр храмового интерьера и выделена его продольная ось: зритель, вступивший в собор, тотчас оказывался вовлеченным в стремительное движение от вестибюля к подкупольной части.



*Бернини. Королевская лестница («Скала реджа») в Ватикане. 1663-1666 гг.*

При сооружении парадной Королевской лестницы («Скала реджа», 1663—1666), связывающей папский дворец с собором св. Петра, Бернини использовал прием искусственной перспективы. Благодаря постепенному сужению перекрытой кессонированным сводом лестницы и соответственному уменьшению высоты идущих по ее сторонам колонн архитектор добился не только впечатления иллюзорного увеличения размеров и протяженности лестницы, но и чисто театрального Эффекта — фигура папы, появляющегося во время торжественных выходов на верхней площадке лестницы, как бы вырастает в своих масштабах.



*Собор и площадь св. Петра в Риме. Аэрофотосъемка.*

*Собор св. Петра в Риме. Вид со стороны площади. Фасад 1607-1614 гг. Карло Мадерны. Колоннада 1656-1667 гг. Бернини. Фонтан по проекту Карло Мадерны.*

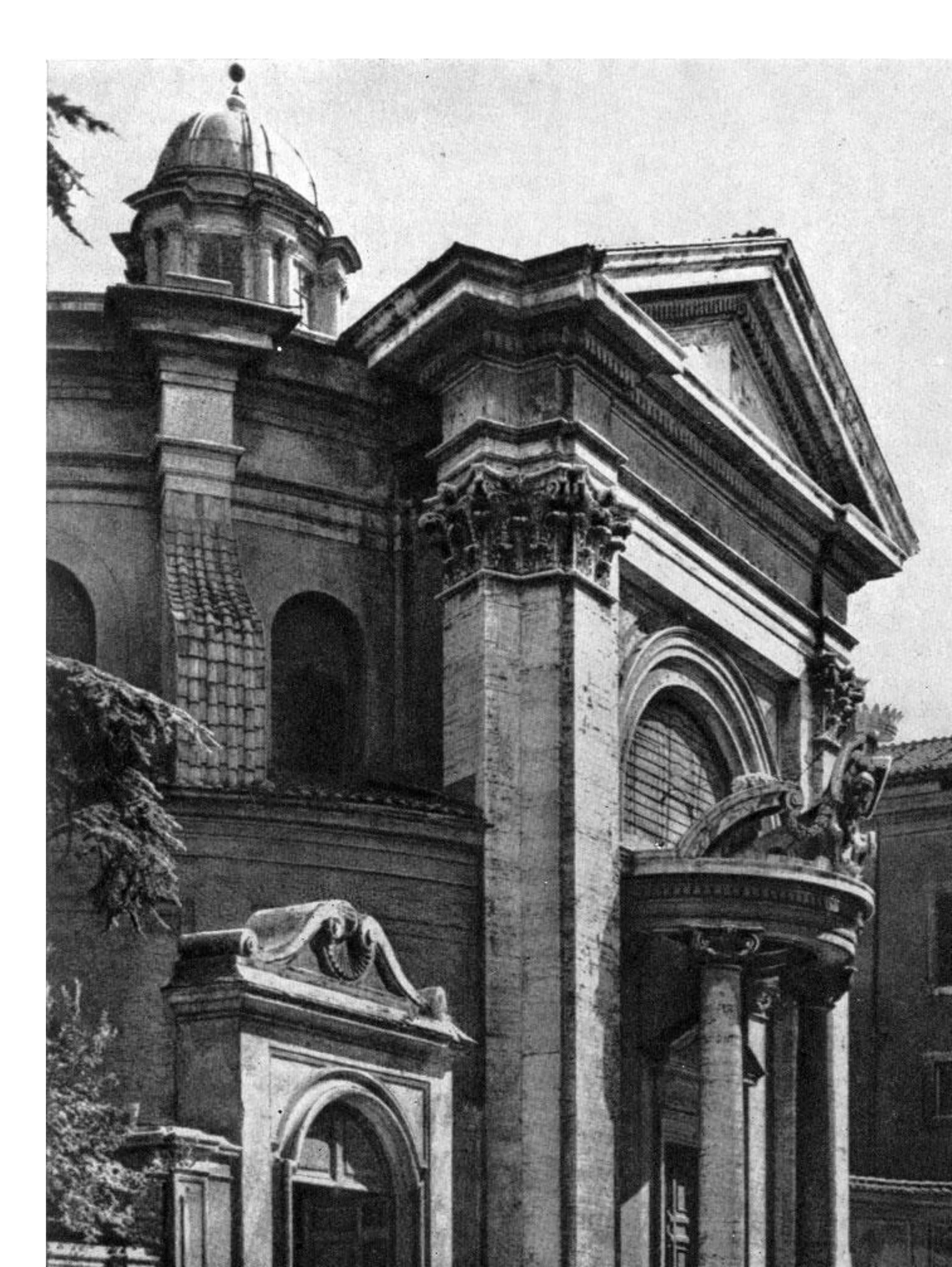
Наиболее выдающимся произведением градостроительной практики зрелого барокко по грандиозности масштабов, широте замысла и художественному совершенству является созданная Бернини площадь перед собором св. Петра (1656—1667). Сооружение площади было вызвано необходимостью создать перед главным собором римской католической церкви традиционный для средневековых базилик атрий — обширное обнесенное колоннадами пространство, вместилище больших масс народа во время торжественных выходов папы и религиозных празднеств. С другой стороны, сооружение подобной площади перед выдвинутым вперед главным фасадом собора позволяло сделать фасад более значительным, добиться композиционного единства собора и нужного взаимоотношения его с окружающим пространством. Тем самым Бернини окончательно отошел от замысла Браманте — Микеланджело, но зато, исправив ошибку Мадерны, он с поразительным искусством включил здание собора в построенный на новых, барочных принципах ансамбль.

Ансамбль площади состоит из небольшой, недавно (ок. 1950 г.) перестроенной аванплощади перед колоннадой, затем овальной площади, образованной двумя разомкнутыми полуокружностями колоннады, с фонтанами, стоящими почти в геометрических центрах полукружий, и обелиском между ними и, наконец, трапециевидной площади между фасадом собора и двумя боковыми галлереями, соединяющими колоннаду с собором. Общая глубина площади, достигающая более четверти километра (280 м), позволяет охватить глазом всю композицию в целом, включая венчающий центрическую часть храма мощный купол. Для возведения охватывающих пространство овальной площади четырехрядных крытых колоннад (их высота —19 м при такой же ширине) с проездами для карет и проходами для пешеходов понадобилось 284 коллонны, 80 столбов и 96 больших венчающих аттик статуй.

Принятый Бернини тосканский ордер колонн, их пропорции и формы отличались бы почти классической сдержанностью и монументальностью, если бы не несколько подчеркнутая телесность и грузность их, а также пышный, увенчанный декоративной скульптурой аттик.

*Бернини. Колоннада собора св. Петра в Риме. 1656-1667 гг. Северное крыло.*

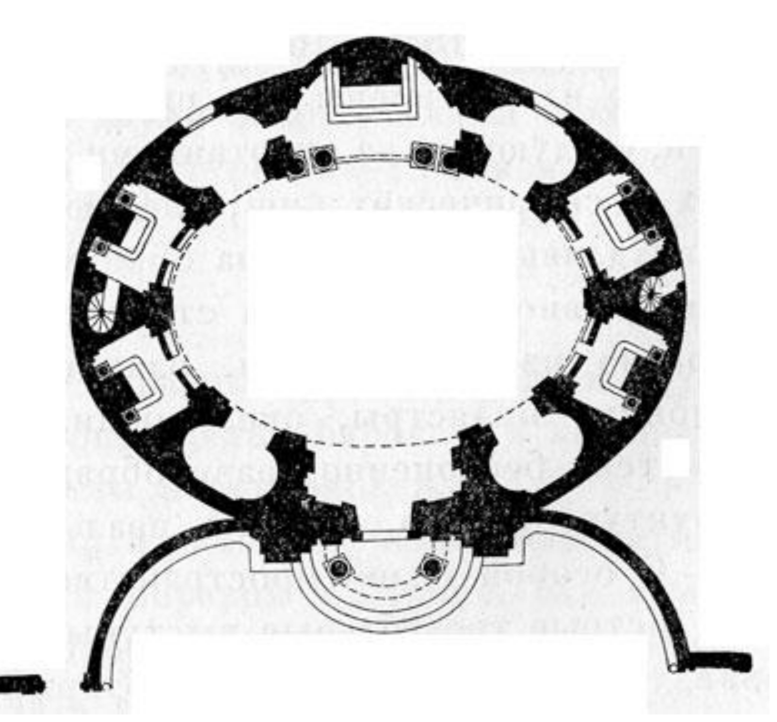
С момента выхода зрителя на овальную площадь колоннады, по выражению Бернини, «подобно распростертым объятиям», захватывают зрителя и направляют его движение к доминанте композиции — главному фасаду, откуда через вестибюль и продольные нефы движение продолжается к алтарю. Показательно, что на самой площади зритель вынужден двигаться не по ее продольной оси — этому препятствует обелиск в центре площади, а по изгибу колоннад. Поэтому сначала Зритель видит далекую цель своего движения — собор с венчающим его куполом, затем перед его взором раскрываются разнообразные аспекты пространства площади и ракурсы колоннад, пока наконец зритель не оказывается на трапециевидной площади перед фасадом собора, который неожиданно снова возникает перед ним, потрясая его воображение грандиозностью размеров и пышностью форм.



*Бернини. Церковь Сант Андреа аль Квиринале в Риме. 1658-1678 гг. Фасад.*

Из отдельных культовых построек Бернини наиболее выдающаяся — церковь Сант Андреа аль Квиринале (1658—1678). Фасад ее скомпонован в виде монументального ордерного портала с гладкими раскрепованньши пилястрами по углам, поддерживающими антаблемент и треугольный фронтон. Вход в церковь оформлен двухколонным портиком, увенчанным полукруглым, как бы выходящим из глубины арочного проема антаблементом и пышным декоративным картушем. Подножие портика решено в виде полукруглой лестницы. Высокая каменная ограда, примыкающая к флангам портала, контрастом своей противоположной портику и лестнице вогнутости подчеркивает увлекающее зрителя движение в глубину здания.

План церкви представляет собой овал с поперечным расположением длинной оси по отношению к входу. Богато декорированная алтарная ниша как бы вплотную придвинута к входящему в церковь зрителю. Подкупольное пространство окружено венцом невысоких капелл, образующих глубокие ниши в нижнем ярусе расчлененной коринфскими пилястрами стены. Верхний ярус стены с окнами завершается овальным куполом со световым фонарем в центре. Форма овала, широко используемая в архитектуре барокко, в отличие от статичных форм круга или квадрата, применявшихся в центрических сооружениях Возрождения, обладает определенной динамической направленностью и непрерывной изменчивостью кривизны. Используя эти свойства, Бернини создает композицию интерьера, полную движения и контрастов. Расположенные по периметру овала глубокие ниши, разнообразные по форме и декоративному убранству, обогащают интерьер пластикой своих непрерывно изменяющихся форм и поворотов, контрастами глубоких теней с ярким светом, льющимся из-под купола.



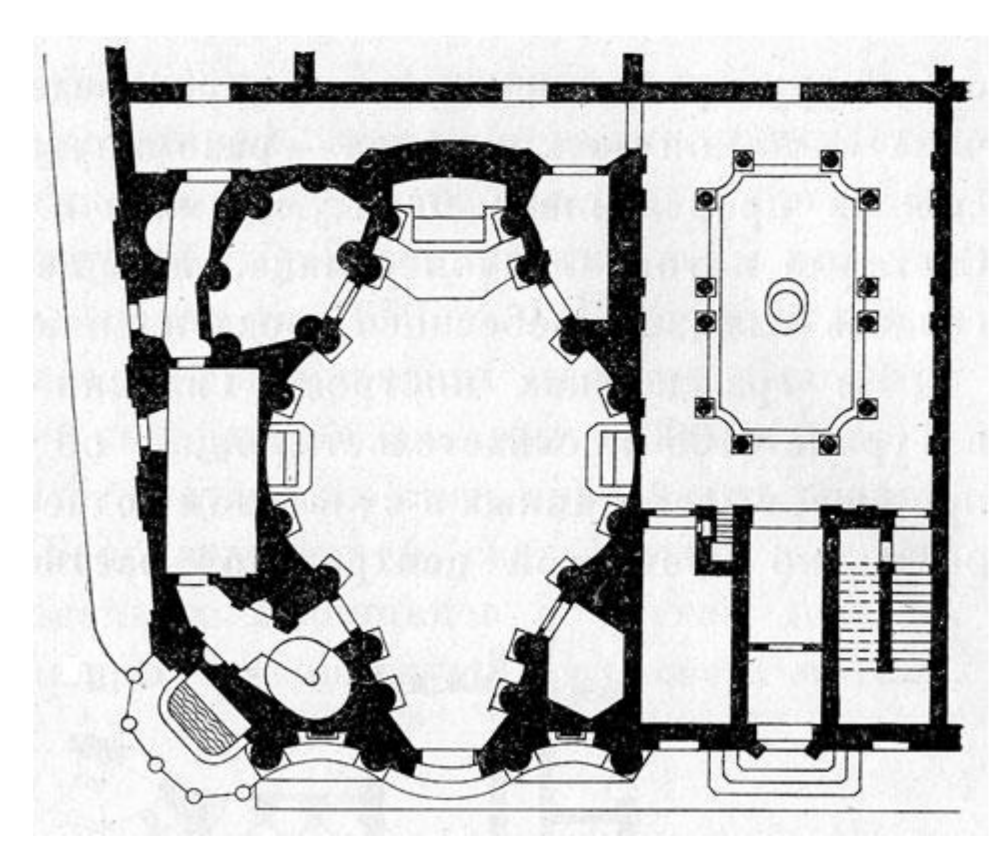
*Бернини. Церковь Сант Андреа аль Квиринале в Риме. План.*

Изменения в архитектуре городского дворца второй половины 17 в. можно видеть на примере построенного в Риме по проекту Бернини палаццо Киджи (Одескальки). Начатое в 1664 г. здание было закончено только в 18 в., причем сильно искажено пристройкой. Главный фасад дворца был задуман Бернини в виде развитой вширь центральной части с гладким нижним этажом, трактованным наподобие монументального цоколя, и двумя верхними этажами, расчлененными на всю высоту пилястрами большого ордера. По контрасту с ордерными членениями центра боковые части были скомпонованы в виде плоско рустованных поверхностей стен, оживленных только ордерными наличниками окон. Ясность композиционного замысла, торжественный ритм крупных пилястр, чередующихся с ордерными наличниками второго, парадного этажа, монументальное венчание объема высоким рельефным антаблементом и аттиком-балюстрадой со скульптурами придавали облику здания подчеркнутую парадность и величие. Созданный Бернини тип городского дворца оказал значительное воздействие на дворцовое зодчество в других европейских странах 17—18 веков.

Архитектурные произведения Бернини при всем их размахе и яркости воплощения принципов барокко свободны от крайностей барочного метода. Показательна также тяга мастера к величественным, но гармоничным по своему характеру архитектурным образам.

В противовес Бернини творчество его соперника, второго крупнейшего представителя архитектуры барокко Франческо Борромини (1599—1667), дает пример заострения экспрессивных тенденций этого стиля. Оттесненный всемогущим Бернини от крупных работ градостроительного характера и от светских заказов, Борромини нашел применение своим силам главным образом в культовом зодчестве, работая по заказам клерикальных кругов. Особенности его дарования, благоприятствовавшие выражению тех тенденций, которые отвечали художественной политике католицизма, были причиной того, что в творчестве Борромини — при всей смелости и оригинальности замыслов и замечательном мастерстве этого великого архитектора — явственно сказались иррациональные черты барокко.

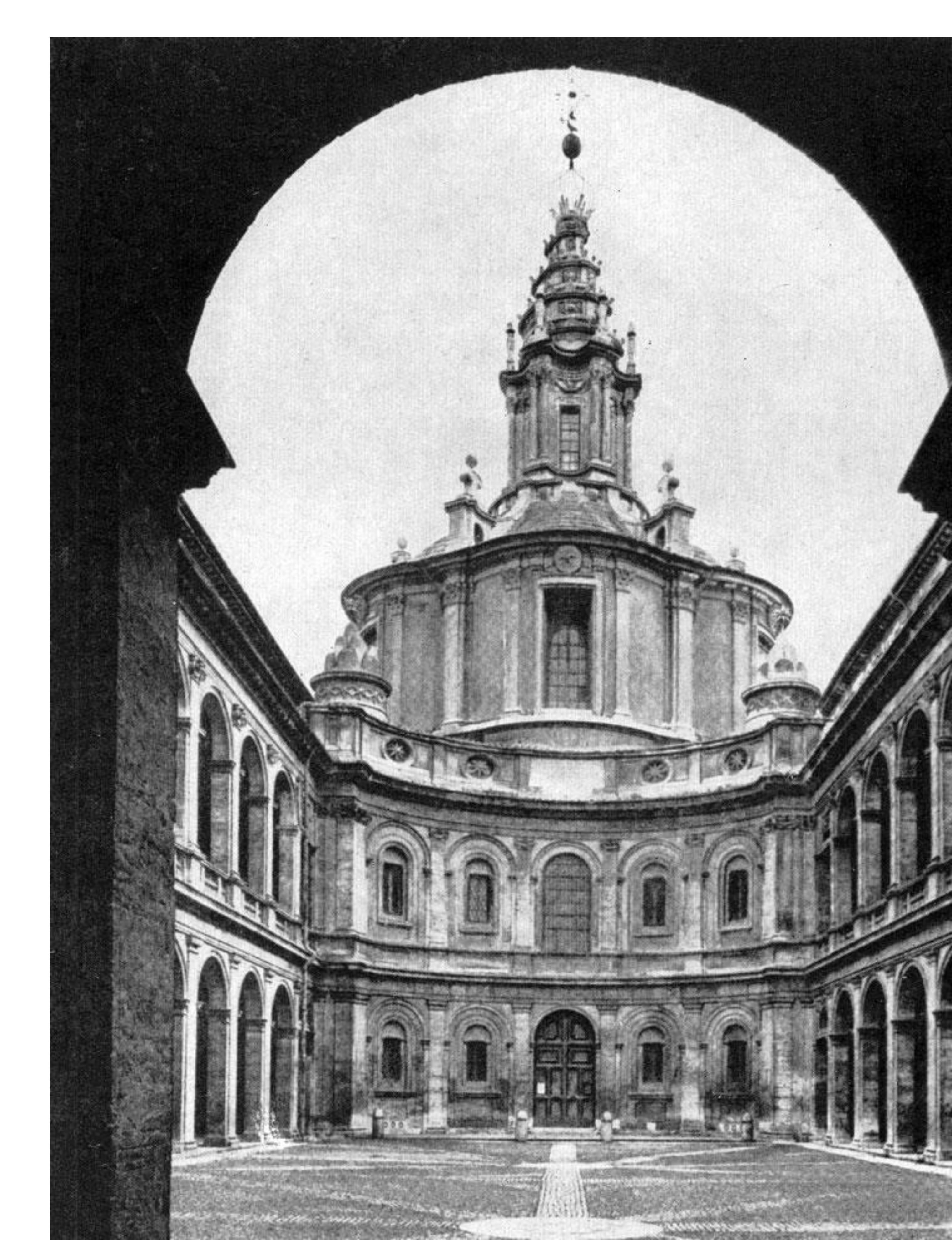
Уже в раннем произведении Борромини — оратории монахов-филиппинцев (начата в 1637 г.)— достаточно отчетливо выступают особенности его искусства. Впервые в итальянском зодчестве мастер применяет эффектную вогнутую форму двухъярусного фасада, расчлененного пилястрами и увенчанного сложным киле-видным фронтоном. Дробная пластика стены, обработанной в промежутках между пилястрами многослойными филенками, беспокойный ритм окон, обрамленных наличниками сложной формы, глубокие тени ниш — все это вызывает впечатление возбуждения, беспокойства, нервной патетики. В последующих произведениях Борромини эти качества еще более усиливаются.



*Борромини. Церковь Сан Карло алле кватро фонтане в Риме. План.*

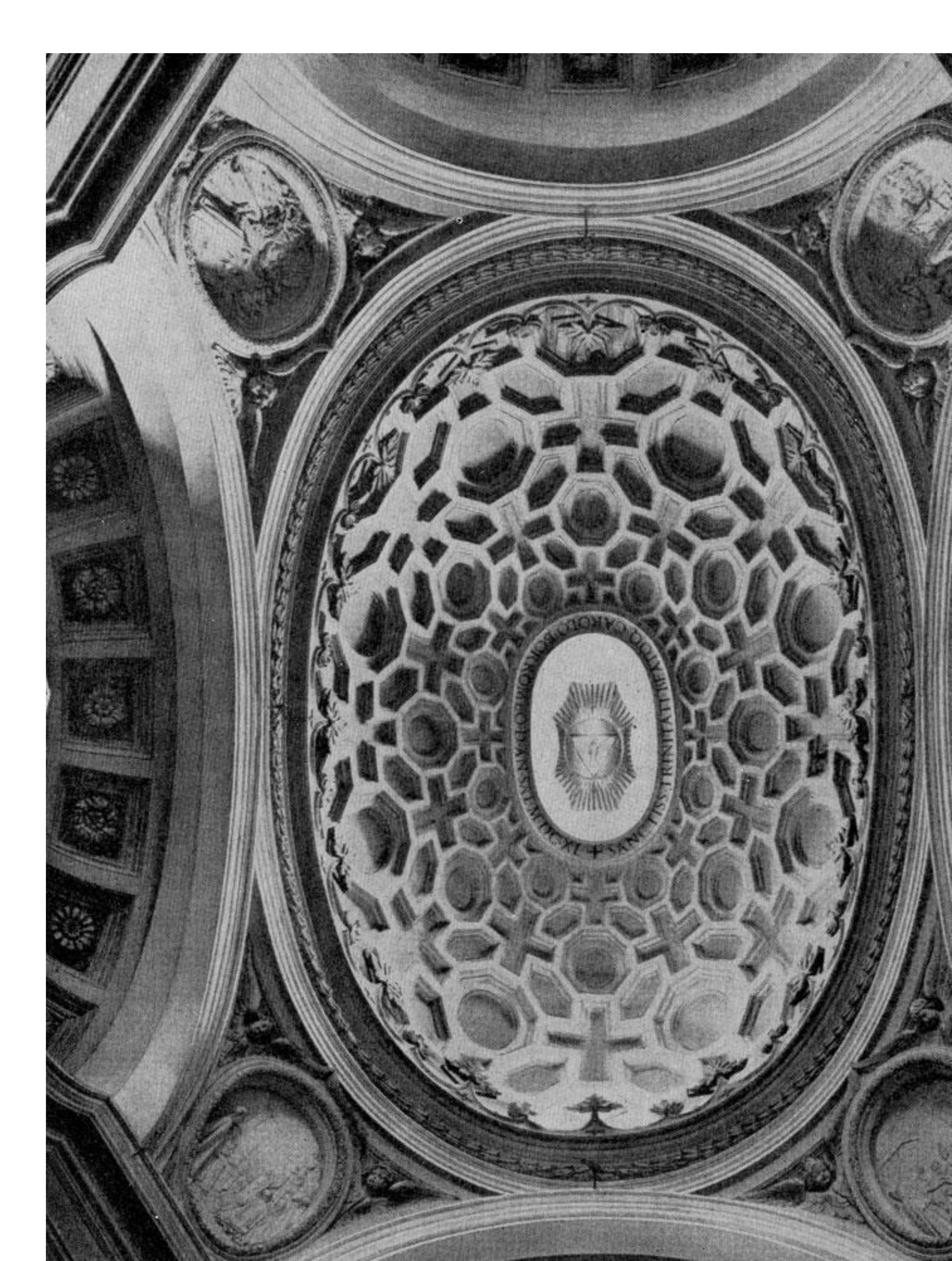
Самыми характерными постройками Борромини, дающими возможность проследить идейную заостренность образа и рассмотреть средства его художественного воплощения, являются церкви Сан Карло алле кватро фонтане (1635—1667) и Сант Иво (1642—1660) в Риме. Планы церквей отличаются необычайной сложностью и построены на ритмическом чередовании вогнутых и выпуклых линий стен, следующих за очертаниями ромба (Сан Карло), или треугольных и сферических ниш, следующих за очертаниями шестиугольника (Сант Иво). Причудливые формы плана образуют динамическую, находящуюся как бы в состоянии непрерывного изменения структуру интерьера. Многочисленные повороты волнообразно изогнутых стен, благодаря которым одинаковые элементы и детали — колонны, пилястры, окна, ниши, видимые одновременно в различных ракурсах, кажутся бесконечно разнообразными, лишают зрителя возможности уловить структуру целого, ощутить реальность пространства и предметность форм.

*Борромини. Церковь Сант Иво в Риме. 1642-4660 гг. Купол.*



*Борромини. Церковь Сант Иво в Риме. 1642-1660 гг. Вид со стороны двора Университета (Сапиенца).*

С особой силой пространственная динамика выражена в интерьере Сант Иво, где острые треугольные выступы стен переходят в порывисто устремленный вверх звездчатый в плане купол, который снаружи завершается необычайной, как бы ввинчивающейся в небо спиралью, увенчанной ажурной короной. Относительно небольшие по размерам, интерьеры церквей Сант Иво и Сан Карло кажутся наполненными каким-то таинственным и сверхъестественным движением. Залитые светом плафоны, украшенные сложными по форме кессонами и скульптурным декором, не останавливают этого движения, а, напротив, придают ему характер безграничности. Многочисленные скульптуры, поставленные в глубине затененных ниш, усиливают патетическую выразительность архитектуры.



*Борромини. Церковь Сан Карло алле кватро фонтане в Риме.*
*1635-1667 гг. Купол 1638-1640 гг.*

*Борромини. Церковь Сан Карло алле кватро фонтане в Риме. 1635-1667 гг. Фасад 1667 г.*

В главном фасаде церкви Сан Карло (1660—1667) получили развитие барочные формы, выполненные с присущей Борромини динамикой и живописностью. В основу композиции расчлененного двухъярусными колоннами и украшенного нишами фасада положен тот же прием построения сложной волнообразной формы (выпуклой середины и вогнутых краев), который составляет основу композиции интерьера. Этим достигается стилевое единство фасада и интерьера, а также богатство форм и ракурсов. Общее движение архитектурных форм фасада направлено к средоточию композиции—входному порталу, над которым помещена статуя св. Карла Борро-мея. Лишь маленький клуатр церкви ясностью своих форм вносит умиротворяющую ноту в общий драматический замысел этого сооружения.

*Площадь Навона в Риме. Общий вид. Церковь Сант Аньезе, перестроена Борромини в 1652-1657 гг. Перед церковью фонтан Четырех рек Бернини (1648-1655 гг.) с древнеегипетским обелиском.*

VITTORIO EMANVELE

*Гварино Гварини. Палаццо Кариньяно в Турине. 1680 г. Центральная часть фасада.*

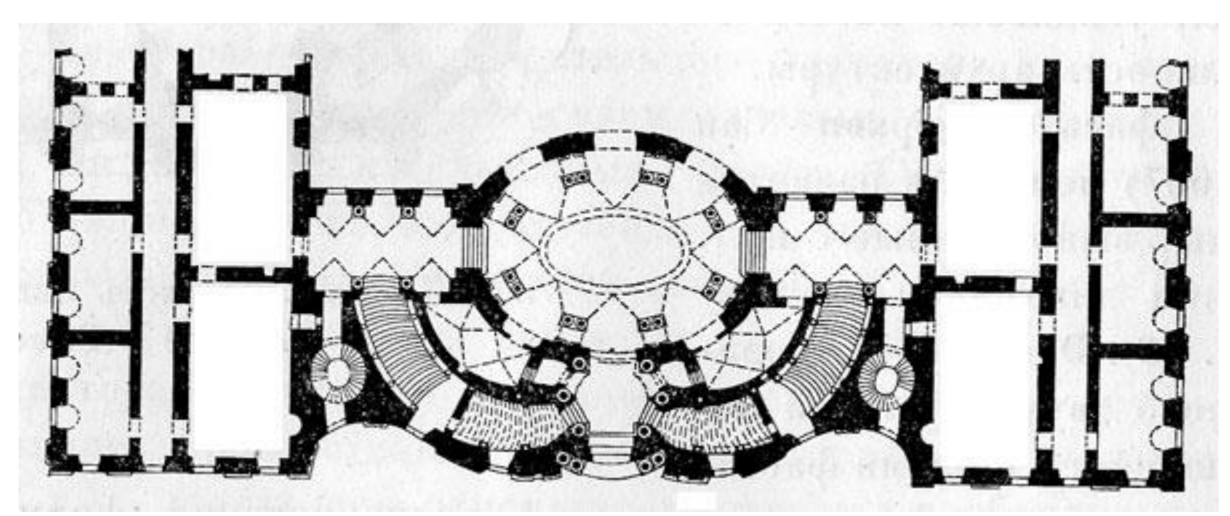
Иной тип церковного здания представляет перестроенная Борромини церковь Сант Аньезе (1652—1657). Композиция этой церкви с широким фасадом, двумя колокольнями по углам и монументальной, увенчанной куполом центральной частью обусловлена ее расположением на сильно вытянутой в длину площади Навона, где постройке предназначена роль архитектурной доминанты. Созданный Борромини тип купольной церковной постройки с двумя колокольнями получил широкое распространение в западноевропейской архитектуре 17—18 веков.

* * *

Творчество Борромини и развитая им система выразительных средств послужили источником для создания многих поздних произведений барокко, в которых Эта система была доведена до предельной вычурности и манерности.

Выдающимся мастером позднего барокко был архитектор и ученый-математик Гварино Гварини (1624—1683), работавший главным образом в Турине. Его композиции отличаются необычайной изощренностью пространственных построений и декора. Такова его капелла Санта Синдоне (начата в 1667 г.) собора в Турине. Композиция плана капеллы, основанная на пересечении нескольких концентрических окружностей различного диаметра, создает еще более сложную по расчлененности структуру пространства, чем в произведениях Борромини. Главная ротонда увенчана системой двух куполов — разомкнутого нижнего и параболического верхнего, сплошь прорезанного чередующимися в шахматном порядке овальными окнами. Световые потоки и лучи солнца, льющиеся через десятки окон в куполе, должны создать иллюзию небесного свода и сияющих светил.

*Гварино Гварини. Капелла Сан Синдоне (дель Сударио) собора в Турине. Начата в 1667 г. Купол.*

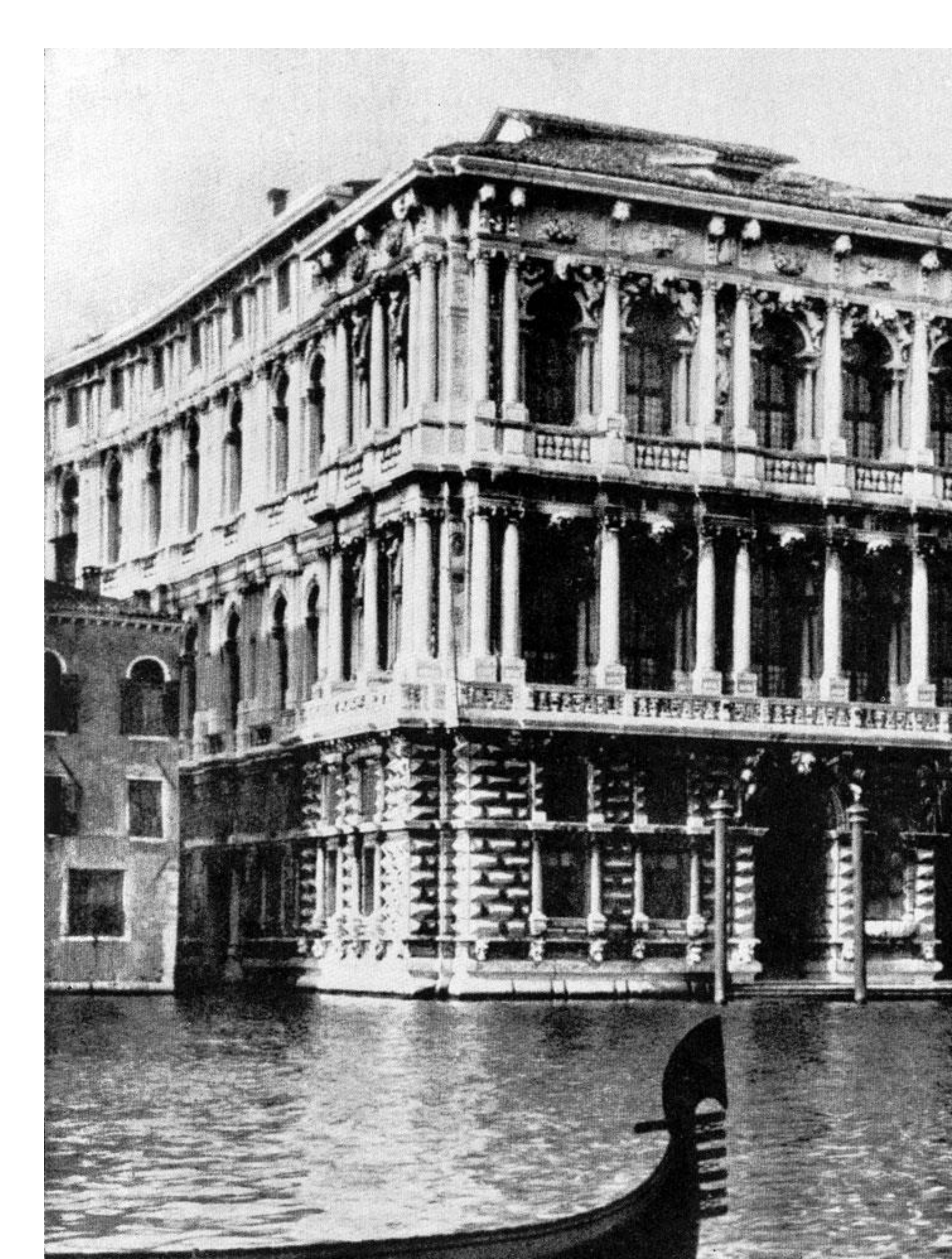


*Гварини. Палаццо Кариньяно в Турине. План.*

Из гражданских построек Гварини следует отметить палаццо Кариньяно в Турине (1680), свидетельствующий об использовании в дворцовой архитектуре приемов, выработанных в культовом зодчестве. Фасад с его Эффектно изогнутой центральной частью, увенчанной сложным криволинейным фронтоном, сгущением ордерных членений и скульптурного убранства в центре, сложными оконными наличниками второго и третьего этажей, обилием фактурных контрастов и разнообразием мотивов и форм производит впечатление насыщенной и изощренной архитектурной декорации. Творчество Гварини свидетельствует о возобладании декоративных и формально-экспериментаторских тенденций в архитектуре барокко и начавшемся упадке стиля.

Особое место в итальянском барокко 17 века занимает архитектура Венеции. Здесь, в отличие от Рима, светское начало одержало верх над церковными тенденциями, в чем немалую роль сыграли традиции венецианского искусства.

*Бальдассаре Лонгена. Церковь Санта Мария делла Салюте в Венеции. 1631-1687 гг. Общий вид с запада.*



*Бальдассаре Лонгена. Палаццо Пезаро в Венеции. 1679 г. Общий вид.*

Крупнейшим венецианским зодчим этого времени был Бальдассаре Лонгена (1598—1682). Его главное произведение — церковь Санта Мария делла Салюте (1631—1687), самое большое купольное здание Венеции, построена при въезде в Большой канал. В сложной объемной композиции церкви с ее плавными переходами от мощного восьмигранного основания, окруженного венцом прямоугольных капелл, к меньшему по диаметру восьмиграннику второго яруса и покоящемуся на нем круглому барабану и куполу — много неожиданных живописных сопоставлений, разнообразия ракурсов, линий и форм. Главный портал церкви напоминает величественную триумфальную арку. В совокупности с богатым скульптурным убранством, гигантскими спиральными волютами барабана купола, мраморной поверхностью стен, отражающихся в водах канала, церковь производит впечатление почти сказочного по богатству фантазии и живописности форм сооружения. В противоположность культовым зданиям римского барокко облик церкви отличается чисто светской пышностью и нарядностью. Характерно в этом смысле композиционное решение интерьера: между алтарем, перед которым совершается богослужение, и зрителями расположено, как в театре, место для хора и оркестра. Из частных дворцов, построенных Лонгеной, наиболее значительны палаццо Незаро (1679) и палаццо Редзонико (начат ок. 1650 г.). В отличие от тяжеловесных римских барочных дворцов фасады венецианских палаццо благодаря четкому выделению ордерного каркаса и очень большим оконным проемам в сочетании с богатым декором при почти полном отсутствии стен производят впечатление большей легкости и нарядности. Барочные черты сказываются в почти скульптурной трактовке форм ордера, оконных наличников и других деталей, выполненных в глубоком рельефе и создающих живописную игру света и тени.

## Скульптура

В.Н.Гращенков

Принципы барокко помимо архитектуры получили свое наиболее полное и последовательное выражение в скульптуре 17 века. Тесно связанная с архитектурой и ее идейно-художественными задачами, скульптура приобретает огромное значение в украшении интерьеров и фасадов церквей, дворцов, вилл, в садово-парковых ансамблях. Статуи, надгробия, алтари, фонтаны и декоративная лепнина буквально затопляют своим обилием архитектурные ансамбли, составляя их неотъемлемую часть. В постройках итальянского барокко подчас трудно определить, где кончается работа архитектора и где начинается работа скульптора-декоратора.

Папа, знатные сановники, высшая дворянская и денежная аристократия, будучи основными заказчиками, зачастую определяли тематику и идейное содержание скульптуры, широко используемой в целях религиозной пропаганды и прославления церкви и дворянства. Изображения святых и всякого рода сцены чудес наряду с парадными портретами и пышными гробницами были излюбленными темами в скульптуре того времени. Жизнерадостный, гармонический идеал эпохи Возрождения сменяется в барочной скульптуре конфликтным раскрытием человеческого образа, стремлением к его повышенной эмоциональности. Однако углубление психологической выразительности образа нередко принимало в скульптуре 17 в. форму преувеличенной и внешней экспрессии, подчас граничащей с натуралистической аффектацией. Фигуры передаются в резких поворотах, в стремительном движении, их лица искажены гримасой гнева, боли или радости.

Подобно архитектуре, произведения барочной скульптуры отличаются богатством пространственного разворота и рассчитаны на множество точек зрения. Вместе с тем скульптура, включенная в архитектурно-пространственный ансамбль, теряет свою самостоятельность, ее трудно представить вне стен, ниш, портиков, карнизов, вне зелени и воды парков.

Мрамор был излюбленным материалом скульпторов барокко, извлекавших из него тончайшие живописные эффекты. То гладко полируя его, то оставляя отдельные части грубо обработанными, они чередуют глубоко затененные и освещенные поверхности. Мастера изощряются в иллюзорной передаче фактурного разнообразия тела, тканей, кружев, вооружения. Статуя, скульптурная группа или рельеф обогащаются искусно используемым освещением; их эффектно оттеняют разноцветные мраморы и обильная позолота архитектурного обрамления.

Первым скульптором барокко был Стефано Мадерна (1576—1636). В его «Св. Цецилии» (1600; Рим, церковь Санта Чечилия ин Трастевере) отчетливо проявились принципы раннебарочной скульптуры с ее натуралистической экспрессивностью, любовью к острым эффектам, тонким расчетом на освещение и архитектурное обрамление. В соответствии с желанием заказчика скульптор изобразил юную святую мертвой, лежащей в том положении, в каком ее якобы нашли в раскопанной могиле. Голова неестественно подвернута назад, рука бессильно вытянута. Мраморная плита еще более подчеркивает безжизненность распростертого на ней тела. Фигура, помещенная в глубокой нише над алтарем, предстает как бы в открытой гробнице.

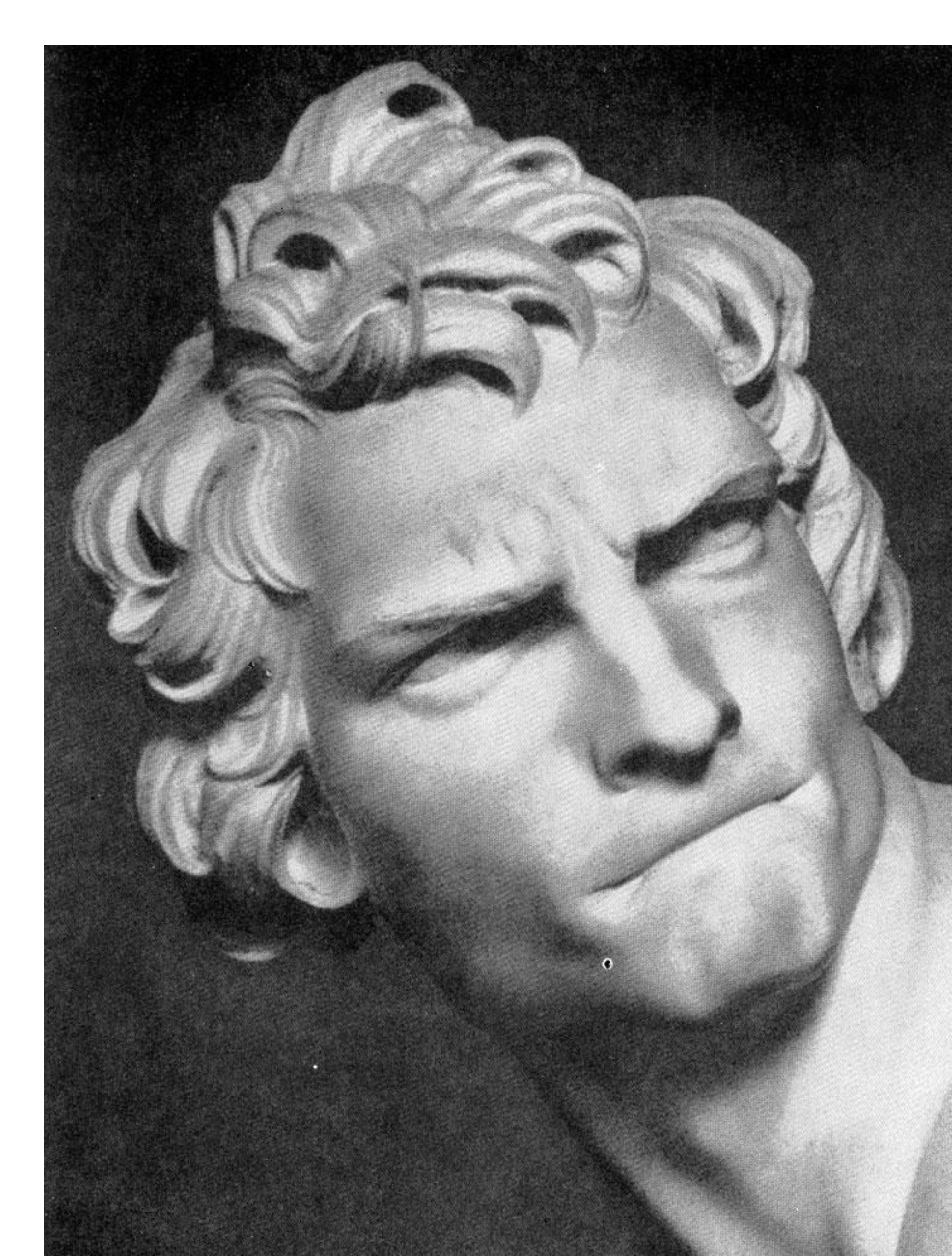
Крупнейшим мастером 17 в., сыгравшим определяющую роль в сложении и развитии скульптуры барокко, был прославленный Джованни Лоренцо Бернини.

Еще мальчиком Бернини проходит выучку в мастерской своего отца, Пьетро Бернини, известного в то время скульптора. Он помогает ему и выполняет ряд самостоятельных работ. Очень скоро Лоренцо Бернини отказывается от сухой, скованной манеры, свойственной его отцу и другим мастерам конца 16 столетия. Уже ранние работы Бернини «Давид» (1623), «Плутон и Прозерпина» (1621—1622), «Аполлон и Дафна» (1622—1625), находящиеся в галлерее Боргезе, ярко свидетельствуют о новом по сравнению с Возрождением понимании пластического образа.

Фигуры полны движения, драматического пафоса; они переданы в момент наивысшего душевного и физического напряжения. Но в них мы не найдем той полноты эстетического и нравственного удовлетворения, какую дают образы Возрождения.

Бернини изображает Давида, готового размахнуться и швырнуть камень. Выбор этого сюжетного момента позволяет скульптору дать фигуру в резком развороте, в напряженно неустойчивой позе. Лицо с гневно прикушенной губой и сдвинутыми бровями очень индивидуально (некоторые исследователи даже склонны видеть в нем автопортрет молодого мастера).

*Бернини. Аполлон и Дафна. Мрамор. 1622-1625 гг. Рим, галлерея Боргезе.*



*Бернини. Давид. Фрагмент. Мрамор. 1623 г. Рим,, галлерея Боргезе.*

Античный миф об Аполлоне и Дафне был претворен Бернини в прекрасных поэтических образах. Скульптор заставляет забывать о материальной весомости мрамора, которую так любил подчеркивать Микеланджело. Бегущий Аполлон чуть касается земли, Дафна словно в страстном порыве устремляется вверх, превращаясь в лавровое дерево. Если «Давид» был рассчитан на восприятие со всех сторон, то в «Аполлоне и Дафне» чувство скульптурной объемности уступает место живописной картинности. Насыщенная светом и воздухом, группа требует фона, ее хочется видеть среди зеленой листвы парка.

Все три работы были выполнены по заказу кардинала Шипионе Боргезе, тонкого знатока и ценителя искусства, страстного поклонника античной культуры, для которого Бернини реставрировал античную статую спящего Гермафродита. Однако увлечение античностью, следы которого заметны в ранних произведениях молодого Бернини, далеко не имели в 17 в. того широкого и творческого характера, каким оно было в эпоху Возрождения.

Портрет Шипионе Боргезе (1632; Рим, галлерея Боргезе)— одно из высших достижений Бернини, замечательный шедевр портретного искусства. Реалистические традиции скульптурного портрета Возрождения продолжали сохраняться вплоть до конца 16 в. Бернини подхватывает эти традиции, используя их в репрезентативном барочном портрете. В бюсте кардинала Боргезе счастливо сочетаются величавость и некоторая идеализация с большой жизненной правдивостью, умелым раскрытием многогранной личности потретируемого. Смело обобщая пластическую форму, тонко прорабатывая детали, Бернини с блеском воссоздает живой полнокровный образ. В облике самоуверенного вельможи Бернини сумел увидеть человека, любящего наслаждения, наделенного здоровым оптимизмом и тонким умом. При обзоре с разных

точек зрения портрет привлекает разнообразием психологических оттенков, обогащающих образ и придающих ему замечательную естественность. Известно, что Бернини, работая над скульптурными портретами, любил зарисовывать свою модель, наблюдая ее со стороны и в движении. Это позволяло ему сохранить свежесть и остроту мимолетного впечатления в законченном портретном образе.

После бюста кардинала Боргезе Бернини создает еще несколько превосходных портретов, в которых мастерство исполнения соединено с реалистическим раскрытием образа. Таков прежде всего портрет сумрачного Иннокентия X (ок. 1647; Рим, галлерея Дориа-Памфили). Несколько в стороне от линии развития парадного портрета стоит бюст Костанцы Буонарелли, возлюбленной мастера (ок. 1635; Флоренция, Национальный музей). В этом простом, по существу, интимном портрете Бернини с большой силой рисует ярко выразительный образ увлекшей его женщины, образ чувственный и властный, страстный и одухотворенный.

В дальнейшем творчество Бернини развивалось в сторону усиления элементов внешней патетики. Нередко собственно декоративные моменты начинают преобладать над идейным содержанием скульптурного образа. В его произведениях появляется та эмоциональная преувеличенность, та шумная театральность, которые так отталкивали зрителей последующих эпох.

Чрезвычайно велика роль Бернини в скульптурном оформлении собора св. Петра. Эта работа длилась с перерывами почти пятьдесят лет (1620—1670-е гг.). Гигантский бронзовый киворий (1624—1633), в равной степени принадлежащий искусству архитектуры и скульптуры, «Кафедра св. Петра» (1657—1666) в алтарной абсиде, множество статуй, рельефов, надгробий, облицовка стен и столбов цветными мраморами — все это было выполнено самим Бернини и его мастерской или другими мастерами под его руководством.

ΒΟΣΚΕΙΣ

*Бернини. Киворий (1624-1633 гг.) и кафедра (1657-1666 гг.) в соборе св. Петра в Риме.*

Из наиболее значительных произведений, украшавших центральную часть храмового интерьера, следует отметить грандиозную по размерам (как и все, что создавалось для собора) статую св. Лонгина (1629—1638), помещенную в нише одного из подкупольных опорных столбов. Лонгин изображен в момент экстатического поклонения невидимому распятому Христу. Распростертые руки, откинутая назад голова, клубящиеся складки плаща, стянутые сбоку в напряженный узел, передают не столько трагический, сколько театральный характер образа. В статуях Бернини причина их патетической взволнованности, стремительного движения лежит не в самих образах, а вовне. Она — нечто нереальное, мистическое: видение чуда, страдание мученичества.

*Бернини, Экстаз св. Терезы. Мрамор. 1645-1652 гг. Рим, церковь Санта Мария делла Виттория.*

*Бернини. Экстаз св. Терезы. Фрагмент.*

Барочный принцип живописной картинности наиболее последовательно проявился в скульптурных ?лтарях, в создании которых Бернини не имел себе равных. Его алтарная группа «Экстаз св. Терезы») (1645—1652; Рим, церковь Сайта Мария делла Виттория) стала своего рода образцом всей барочной скульптуры. Экстаз св. Терезы передан с ощутимой убедительностью реального события и одновременно как мистическое чудо. Бессильно поникшая Тереза, запрокинув голову, покоится на мраморном облаке. С ее уст срывается крик сладостной муки. Веки полузакрыты, она словно не видит представшего перед ней ангела, но воспринимает его присутствие всем существом. В судорожном трепете извиваются складки ее монашеского плаща. Страдание и наслаждение, мистическое и эротическое сплетаются воедино в этом образе. Лицо ангела с двусмысленной улыбкой противопоставлено прекрасному одухотворенному лицу Терезы. Бернини поместил свою скульптурную группу в глубокую нишу на фоне золотых лучей. Будто неведомая сила раздвинула колонны, разорвала фронтон, чтобы открыть взору чудесное видение. Свет, падающий сверху через желтое стекло окна, мягко освещает фигуры, белеющие среди позолоты и цветных мраморов капеллы. Благодаря этому эффекту освещения и виртуозной обработке мрамора фигуры Терезы и ангела кажутся парящими в проеме стены. На иллюзорно трактованных рельефах боковых стен капеллы расположились, как зрители в ложе театра, смотрящие и беседующие между собой члены семьи Корнаро, один из которых был заказчиком алтаря и капеллы. Как театральное зрелище истолковал Бернини старую традицию изображения святых вместе с заказчиками картины.

На примере «Св. Терезы» можно лучше всего увидеть тот живописно-картинный подход к скульптуре, из которого вытекает своеобразие пластической манеры Бернини. Он сохраняет в мраморе особенности лепки из терракоты, в которой он выполнял предварительные эскизы и модели.

Тектоническая ясность объемов исчезает, формы становятся мягкими и текучими, как живописный мазок. Кажется, что скульптор не высекает, а лепит из мрамора, который под его резцом принимает самые причудливые формы. «Я победил мрамор и сделал его гибким как воск,— говорил Бернини,— и этим самым смог до известной степени объединить скульптуру с живописью».

*Бернини. Портрет Людовика XIV. Мрамор. 1665 г. Версаль, Королевский дворец VI*

Поздние портреты Бернини, как и другие его работы этого периода, характеризуются все большим нарастанием элементов внешнего декоративизма. Таковы, например, портреты моденского герцога Франческе д'Эсте (1650—1651; Модена) и Людовика XIV (1665; Версаль), в которых тип парадного барочного портрета достигает высшей точки своего развития. В подобного рода бравурных портретах скульптор не стремился к жизненно-психологическому раскрытию образа. Сохраняя индивидуальный облик портретируемого, он наделяет его чертами придворного идеала. Пышные парики, развевающиеся драпировки, наброшенные на латы, напоминают торжественные, наполненные мудреными аллегориями хвалебные оды того времени.

Созданный Бернини тип барочной гробницы получил широкое распространение не только в Италии, но и за ее пределами, просуществовав вплоть до конца 18 в. Надгробия папы Урбана VIII (1628—1647) и Александра VII (1671 — 1678) во многом послужили образцом для последующих произведений этого рода.

*Бернини. Надгробие папы Урбана VIII. Мрамор, бронза. 1628-1647 гг. Рим, собор св. Петра.*

С мрачной выразительностью звучит в надгробии Александра VII тема торжества папской власти и ее бессилия перед лицом смерти. Папа представлен коленопреклоненным, с молитвенно сложенными руками; аллегорические фигуры окружают его. Одна из них взывает к молящемуся, две другие, точно живые, выглядывают из глубины ниши. Крылатый скелет, протягивающий папе песочные часы, приподнимает мраморную драпировку над дверью склепа, как бы приглашая войти туда. Бернини стремится поразить воображение зрителя противоречивым смешением образов реальных и фантастических, жизни и смерти.

Очень много сделал Бернини и в декоративном использовании скульптуры вне интерьеров — на улицах и площадях Рима. Под его руководством были выполнены статуи на колоннаде площади св. Петра и на мосту св. Ангела (1669—1671), слон с обелиском на площади возле Пантеона (1666—1667). Ему же Рим обязан несколькими прославленными фонтанами, в которых декоративная скульптура обрела новую жизнь, соединившись с подвижной стихией воды, заполняющей чаши бассейнов, бьющей сильными струями, мягко стекающей по округлым формам мраморных фигур (фонтан Тритона на площади Барберини, 1637; фонтаны Четырех рек и Мавра на площади Навона, 1648—1655).

Благодаря своей исключительной одаренности и привилегированному положению при папском дворе Бернини решительно подавлял всех других мастеров, большинство которых подражало его композициям и его художественной манере. Из множества скульпторов того времени упомянем соперника Бернини — Алессандро Альгарди (1595 —1654), придерживавшегося более спокойного академического стиля. Его рельеф «Лев I и Аттила» (1646—1653) в соборе св. Петра является типичным образцом живописного рельефа-картины с сильно выступающими фигурами первого плана. Альгарди

известен как выдающийся портретист. Лучшие среди его работ: портреты кардинала Цаккиа (1626), Олимпии Памфили (ок. 1645) и бронзовая статуя Иннокентия X (1649—1650). Еще более академический характер носило творчество Франсуа Дюкенуа (1594—1643)— фламандского скульптора, долго работавшего в Риме. Его «Св. Андрей» (1629—1640), установленный в нише одного из подкупольных опорных столбов римского собора св. Петра, отличается от «Св. Лонгина» Бернини более спокойной и тяжеловесной трактовкой форм.

## Живопись

В.Н.Гращенков

Живопись маньеризма была одним из проявлений кризиса ренессансного гуманизма, продуктом его распада под натиском феодально-католической реакции, которая, однако, была бессильна вернуть Италию к средневековью. Традиции Возрождения сохранили свое живое значение и для материалистической науки и для искусства. Правящая верхушка, не удовлетворяясь упадочным искусством маньеризма, пыталась использовать в своих целях ренессансные традиции. С другой стороны, наследниками Возрождения выступают более широкие демократические круги, оппозиционно настроенные к господству дворянства и церкви. Так к концу 16 в. определяются два пути преодоления маньеризма и решения новых художественных задач: академизм братьев Карраччи и реализм Караваджо.

Микеланджело Меризи да Караваджо (1573—1610) принадлежит к числу крупнейших мастеров европейского реализма. Им впервые были определены принципы нового реалистического искусства 17 столетия. В этом отношении Караваджо явился во многом истинным наследником Возрождения, несмотря на ту резкость, с какой он ниспровергал классические традиции. В его бунтарском искусстве нашло свое косвенное отражение враждебное

отношение плебейских масс к церковно-аристократической культуре.

Немногочисленные сведения о жизни Караваджо рисуют его человеком бурного темперамента, грубым, смелым и независимым. Вся его короткая жизнь прошла в скитаниях и лишениях. Уроженец маленького ломбардского городка Караваджо, сын местного архитектора, он еще мальчиком (1584—1588) прошел обучение в мастерской незначительного миланского маньериста Симоне Петерцано. Перебравшись около 1590 г. в Рим (есть предположение, что он уже побывал там раньше), Караваджо вначале влачил нищенское существование живописца-ремесленника, помогая в работе другим мастерам. Лишь покровительство кардинала дель Монте и других титулованных любителей помогло художнику продать свои первые картины, а затем получить несколько крупных заказов, доставивших ему быструю, но скандальную известность.

Революционная смелость, с какой он трактовал религиозные образы, вызывала резкие нападки со стороны представителей духовенства и официального искусства. Вспыльчивый, неуживчивый нрав художника, его бесшабашная богемная жизнь также служили поводом для постоянных столкновений с окружающими, которые нередко заканчивались дракой, дуэлью или ударом шпаги. За это он неоднократно подвергался судебным преследованиям и тюремному заключению. В 1606 г. Караваджо в ссоре, вспыхнувшей во время игры в мяч, убил своего противника ж бежал из Рима. Очутившись в Неаполе, он оттуда в поисках работы переправился на Мальту, где, пробыв год (1607—1608), был принят в члены ордена благодаря покровительству гроссмейстера, портрет которого он написал. Однако за грубое оскорбление одного из руководителей ордена Караваджо был брошен в тюрьму, бежал из нее и некоторое время работал в городах Сицилии и снова в Неаполе (1608—1609). В надежде на прощение папы он отправился морем в Рим. Ошибочно арестованный испанской пограничной стражей, ограбленный

перевозчиками, художник заболевает малярией и умирает в Порто Эрколе в 1610 г., тридцати шести лет от роду.

Свободолюбивая независимость в жизни помогла Караваджо стать исключительно самобытным в искусстве. Над ним не тяготел груз традиций; свои образы он смело черпал из жизни. Вместе с тем очевидна связь Караваджо с мастерами брешианской школы (Савольдо, Моретто, Морони), Венеции (Лотто, Я. Бассано) и Ломбардии (братья Кампи), с произведениями которых он познакомился в юности, до приезда в Рим. Именно эти североитальянские истоки помогают объяснить происхождение многих особенностей искусства Караваджо.

Сущность художественной реформы Караваджо заключалась прежде всего в реалистическом обращении к натуре, которая, в отличие от идеалистических установок маньеризма и нарождавшегося академизма, признается им единственным источником творчества. Караваджо понимает «натуру» как объект непосредственного отображения в искусстве. Это важный шаг на пути развития реалистического метода. В его живописи появляются бытовая тема и натюрморт как самостоятельные жанры, а традиционные религиозные или мифологические сюжеты истолковываются подчас в чисто жанровом плане.

Из всего этого, однако, не следует, что Караваджо слепо копировал натуру. Обвинение Караваджо в натурализме, всегда исходившее из лагеря противников реалистического искусства, глубоко ложно. Даже в ранних работах он умел предметно изображенную натуру облечь в обобщенные, монументальные формы. Позднее огромное значение приобретает у него контрастная светотень («тенеброзо»), служащая не только для рельефного выделения объемов, но и для эмоционального усиления образов и для достижения естественного единства композиции. Проблема светотени у Караваджо неразрывно связана с его дальнейшими поисками колористического и тонального объединения всех частей картины. Большую художественную активность имеют также

кажущаяся свобода и случайность в композиционном построении картины, сознательно противопоставленные культу красивого «сочинения» у эпигонов ренессансного искусства.

*Караваджо. Вакх. Ок. 1595 г. Флоренция, Уффици.*

Уже ранние работы, первой половины 1590-х гг., свидетельствуют об остром интересе юного мастера к реальному человеку, к окружающему его миру неодушевленных вещей (так называемый «Больной Вакх» и «Мальчик с корзиной фруктов» в галлерее Боргезе, Рим; «Мальчик, укушенный ящерицей» в собрании Р. Лонги во Флоренции и «Вакх» в Уффици). Простые и наивные, они поражают силой, с которой Караваджо утверждает предметную материальность бытия своих образов. Эта подчеркнутая предметность, натюрмортность присуща большинству его ранних картин. Недаром он был создателем одного из первых натюрмортов в европейской живописи («Корзина с фруктами», 1596; Милан, Амброзиана). Живописная манера раннего Караваджо отличается твердостью контуров, отчеканенностью объемов, резким сопоставлением различных цветов, темных и светлых пятен. Свои небольшие холсты, написанные с любовной тщательностью и почти осязаемой достоверностью деталей, он заполняет всего лишь одной полуфигурой (позднее — двумя-тремя), вызывающе придвигая ее к зрителю и заставляя разглядывать ее пристально и неторопливо.

С первых же шагов своего творчества Караваджо обращается к изображению бытовых сцен. Он уверенно провозглашает свое право на изображение жизни такой, как он ее видит. Приглашенный однажды посмотреть античные статуи, он остался равнодушен и, указав на множество людей вокруг, сказал, что природа служит ему лучшим учителем. И чтобы доказать свои слова, он пригласил в мастерскую проходившую мимо цыганку и изобразил ее предсказывающей судьбу одному юноше. Так рассказывает биограф (Беллори) о написанной Караваджо «Гадалке» (ок. 1595; Лувр).

Темы для картин художник находит на улице, в подозрительных тавернах («Игроки», 1594—1595; из собрания Шиарра в Риме), в среде веселой богемы, особенно часто изображая музыкантов. Своего «Лютниста» (ок. 1595;

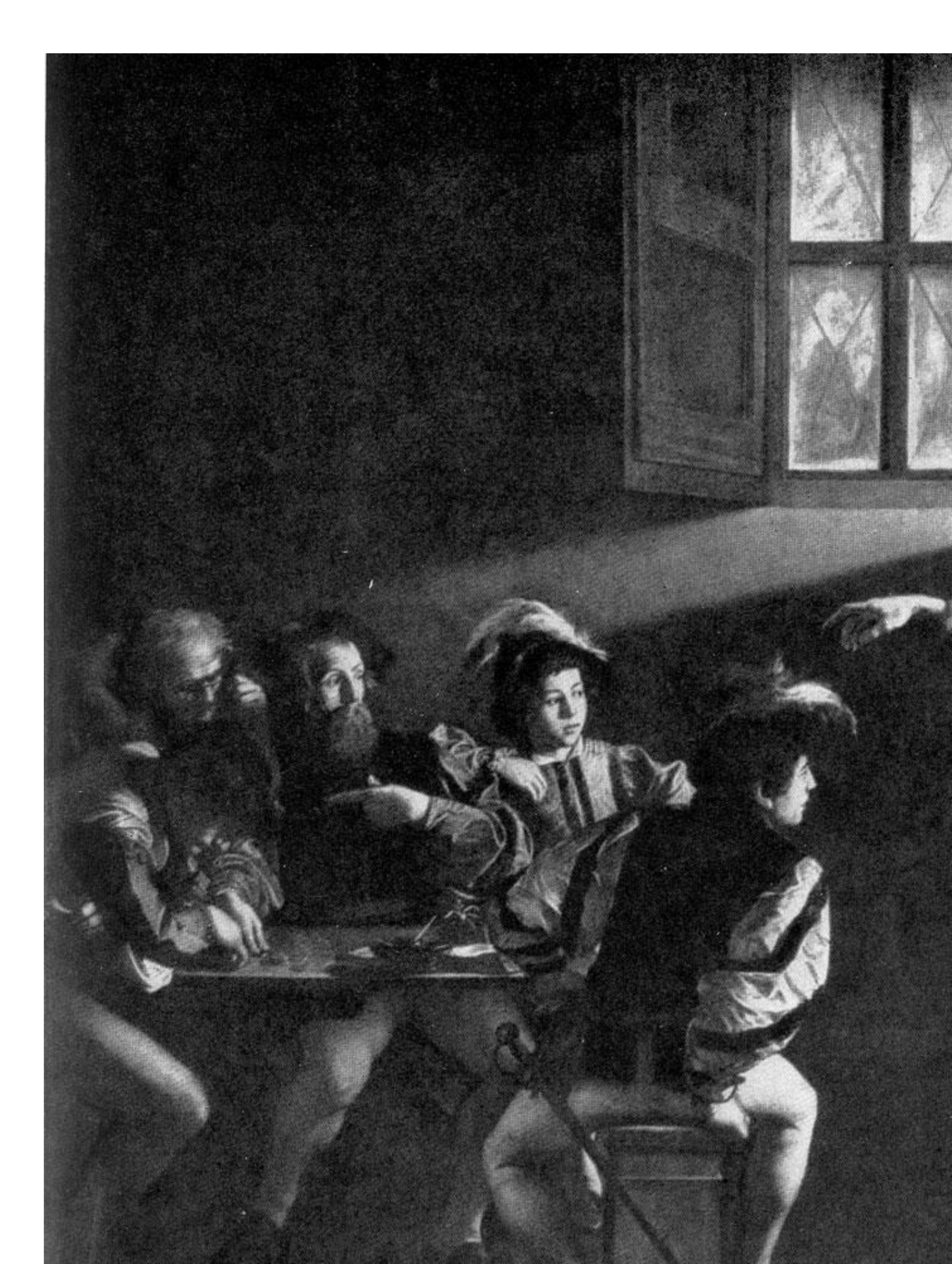
Эрмитаж) он считал лучшей из написанных им картин. Близкая к ней «Музыка» (ок. 1595; Нью-Йорк, Метрополитен-музей) может быть причислена к шедеврам мастера. Тонкая одухотворенность образов, совершенство живописного исполнения лишний раз опровергают выдумки о бездушной натуралистичности Караваджо.

Реалистические приемы бытовой живописи Караваджо вскоре (во второй половине 1590-х гг.) переносит и в религиозные сюжеты. Таковы «Кающаяся Магдалина» (Рим, галлерея Дориа-Памфили) и «Неверие Фомы» (Потсдам), известные только в копиях, а также «Взятие Христа под стражу» (возможно, оригинал мастера; Одесса, Музей) и «Христос в Эммаусе» (Лондон, Национальная галлерея). Истолкованные как нечто предельно жизненное и грубо реальное, они несут в себе подчас большую драматическую выразительность.

Зрелый период творчества Караваджо отмечен поисками монументального стиля в связи с исполнением двух циклов картин для римских церквей Сан Луиджи деи Франчези (1598—1601) и Санта Мария дель Пополо (1601). Священные события он изображает просто, правдиво, а главное, подчеркнуто буднично, как нечто, увиденное им в повседневной жизни, чем было вызвано резкое недовольство заказчиков.

*Караваджо. Апостол Матфей с ангелом. 1598 г. Берлин.*

Одна из картин, «Апостол Матфей с ангелом» (Берлин; погибла в 1945 г.), вовсе была отвергнута, потому что, по словам Беллори, «эта фигура не имела ни благопристойности, ни внешности святого, изображенная сидящей заложив ногу За ногу, со ступнями, грубо выставленными напоказ». Караваджо пришлось заменить свою картину более «приличной» с точки зрения церкви. Но и в других образах этих циклов мало религиозного благочестия.



*Караваджо. Призвание апостола Матфея. Фрагмент. 1598-1601 гг. Рим, церковь Сан Луиджи деи Франчези.*

*Караваджо. Призвание апостола Матфея. Фрагмент. 1598-1601 гг. Рим, церковь Сан Луиджи деи Франчези.*

«Призвание апостола Матфея» (Сан Луиджи деи Франчези), одна из лучших работ Караваджо, задумана наподобие жанровой сцены. В полутемной комнате вокруг стола расположилась группа людей; к одному из них, Матфею, обращается вошедший Христос. Матфей, видимо, не совсем понимает, чего от него хотят, двое юношей в щегольских куртках и шляпах с удивлением и любопытством разглядывают незнакомцев, двое других даже не подняли головы, занятые подсчетом денег (по преданию, Матфей был сборщиком податей). Из отворенной неожиданными пришельцами двери падает сноп света, живописно выхватывая в сумраке комнаты лица людей. Вся эта сцена полна неподдельной жизненности, не оставляющей места мистическому чувству.

В «Призвании Матфея» Караваджо преодолевает прежнюю излишнюю жесткость и скованность образов, его реалистический язык достигает большой свободы и выразительности. Фигуры живо располагаются в пространстве, их позы, жесты отличаются богатым разнообразием, тонкими оттенками эмоций. Светотень способствует драматическому единству всей сцены. Впервые интерьер понимается как пространство, насыщенное светом и воздухом, как определенная эмоциональная среда, окружающая человека.

Задача монументальной выразительности образа по-иному решается Караваджо в двух картинах из жизни апостолов Петра и Павла в церкви Санта Мария дель Пополо. В его «Распятии Петра» нет ничего героического. Апостол — мужественный старик с плебейской физиономией. Пригвожденный к кресту вниз головой, он мучительно пытается приподняться, в то время как три палача с усилием поворачивают крест со своей жертвой. Огромные фигуры заполняют собой весь холст. Торчащие на переднем плане ноги апостола упираются в край холста; палачи, чтобы разогнуться, должны выйти за пределы рамы. Этим приемом

Караваджо замечательно передает драматическое напряжение сцены. Еще необычнее композиция «Обращение Павла». Все пространство картины занято изображением коня, под копытами которого, озаренная ярким светом, распростерлась фигура упавшего Павла.

*Караваджо. Обращение апостола Павла. 1601 г. Рим, церковь Санта Мария дель Пополо.*

*Караваджо. Обращение апостола Павла. Фрагмент.*

Вершиной искусства Караваджо явились две монументальные картины: «Положение во гроб» (1602; Ватиканская пинакотека) и «Успение Марии» (1605— 1606; Лувр). Последняя, предназначенная для римской церкви Санта Мария делла Скала, не была принята заказчиками из-за реализма, с каким художник изобразил смерть богоматери.

Трагическая тема «Положение во гроб» решена мастером с большой силой и благородной сдержанностью. Композиция картины строится на последовательном развертывании ритмов склоняющихся фигур. Лишь патетический жест вскинутых рук Магдалины нарушает скорбное безмолвие группы. Образы полны огромного внутреннего напряжения, переданного в медленном движении тяжело опускаемого тела Христа, в звучании насыщенных красок. В образе мертвого Христа Караваджо стремился воплотить идею героической смерти. Особенно выразительно движение безжизненно свисающей руки Христа, повторенное позднее Давидом в его «Марате». Обладающая почти скульптурной монолитностью, вся группа помещена на сдвинутой вперед могильной плите. Этим Караваджо ставит зрителя в непосредственной близости от происходящего, как бы у края чернеющей под плитой могилы.

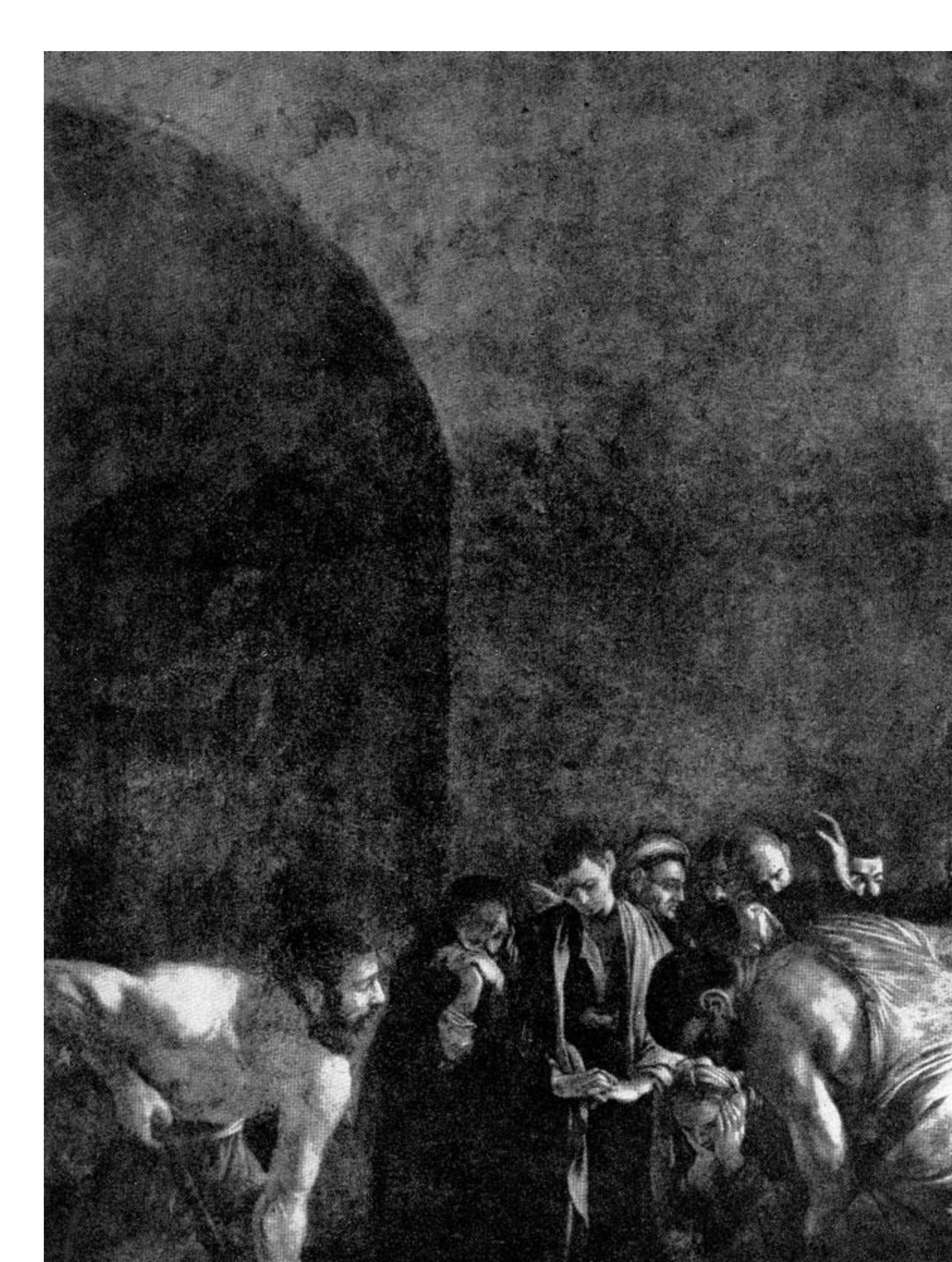
«Успение Марии» дается как правдивая жизненная драма. В противоположность традиционной иконографии, трактующей эту тему как мистическое вознесение Марии на небо, Караваджо изобразил смерть простой женщины, оплакиваемой близкими людьми. Бородатые старики-апостолы простодушно выражают свое горе: одни застыли в молчаливой скорби, другие рыдают. В глубокой задумчивости стоит у изголовья Марии молодой Иоанн. Но подлинным олицетворением горя является фигура Магдалины, печально согнувшейся, уткнувшейся лицом в ладони, — столько в ней непосредственного чувства и одновременно трагического величия. Так простонародные образы Караваджо заговорили возвышенным языком больших человеческих чувств и

переживаний. И если раньше мастер в своем приближении к натуре, к жизни видел средство развенчания чуждых ему идеалов официального искусства, то теперь он нашел в этой жизненной правде свой собственный идеал высокого гуманизма. Официальному церковному искусству Караваджо хочет противопоставить свое плебейское, но искреннее чувство. И тогда вместе с «Успением Марии» возникают «Мадонна пилигримов» (ок. 1605; Рим, церковь Сант Агостино), «Мадонна с четками» (1605; Вена, Художественно-исторический музей), а позднее, незадолго до смерти, — трогательное «Поклонение пастухов» (1609; Мессина, Национальный музей).

Идейное одиночество, постоянные столкновения с церковными заказчиками, житейские невзгоды резко усиливают трагические интонации в позднем творчестве Караваджо. Они прорываются то в нарочитой жестокости «Бичевания Христа» (1607; Неаполь, церковь Сан Доменико Маджоре), то в преувеличенной хаотичности композиции «Семи деяний милосердия» (1607; Неаполь, церковь Пио Монте делла Мизерикордиа), где движения фигур, подобно более раннему «Мученичеству апостола Матфея» из Сан Луиджи деи Франчези, стремительно направляются из центра во все стороны за пределы картины.

В этих мучительных исканиях новых форм драматической экспрессии, которые, казалось бы, готовы были открыть путь барочной живописи, Караваджо вновь приходит к искусству неприкрашенной жизненной правды. Его последние произведения, написанные поспешно, во время беспрестанных скитаний по югу Италии, плохо сохранились. Но даже почерневшие и попорченные, многое утратившие в своих колористических достоинствах, они производят очень сильное впечатление. В «Усекновении главы Иоанна Крестителя» (1608; Мальта, Ла Валетта, собор), в «Погребении св. Лючии» (1608; Сиракузы, церковь Санта Лючия), в «Воскрешении Лазаря» (1609; Мессина, Национальный музей) художник отказывается от всякой сколько-нибудь нарочитой построенности. Фигуры свободно располагаются в обширном

пространстве, границы которого едва угадываются в полумраке. Яркий свет неравномерно выхватывает из темноты отдельные части фигур, лиц, предметов. И в этой борьбе света и тьмы рождается ощущение такой напряженной трагичности, какую не найти во всех предшествующих произведениях мастера. Ограниченный и наивный в его первых работах, реализм Караваджо обретает в его последних холстах замечательную художественную и духовную зрелость.



*Караваджо. Погребение св. Лючии. 1608 г. Сиракузы, церковь Санта Лючия.*

Творчество Караваджо имело огромное историческое значение для всего европейского искусства 17 века. Его художественный метод, несмотря на присущие ему черты некоторой ограниченности, проложил путь для дальнейшего развития реалистического искусства.

Современники Караваджо, приверженцы «высокого» искусства, единодушно негодовали против его реализма. Они считали его произведения грубыми, лишенными возвышенной идеи, изящества, а самого художника называли «разрушителем искусства». Тем не менее к Караваджо примкнуло множество живописцев, образовавших целое направление, называемое караваджизмом, а его влияние распространялось даже на представителей враждебных караваджизму группировок. Многочисленная школа Караваджо в Италии в основном характеризуется внешним подражанием сюжетам, типажу и стилю мастера. Особенным успехом пользовалась его контрастная сумрачная светотень. Художники изощряются в писании картин с острыми эффектами ночного освещения; один из живших в Италии голландских караваджистов, Герард Хонтхорст, получил даже прозвище Герардо делле Нотти («Герардо ночной»).

*Орацио Джентилески. Отдых на пути в Египет, Ок. 1626 г. Париж, Лувр.*

Большинство итальянских караваджистов—художники, жившие отблеском славы великого мастера. Но некоторые из них заслуживают специального внимания. Мантуанец Бартоломео Манфреди (ок. 1580—1620/21), работавший в Риме во втором десятилетии 17 в., стремился прямо подражать ранней манере Караваджо. Он пользуется сходными жанровыми сюжетами и персонажами, трактуя религиозные темы в подчеркнуто бытовом плане. К Манфреди были близки Валантен, выходец из Франции, хотя и итальянец по происхождению, и Дирк ван Бабюрен из Утрехта, находившиеся в Риме в это же время. Очень сильное влияние римских работ Караваджо испытали два других утрехтских мастера — Хендрик Тербрюгген (в Риме с 1604 по 1614) и уже упоминавшийся Хонтхорст (в Риме с 1610 по 1621). Тосканец Орацио Джентилески (1565—1639) также исходил от раннего Караваджо, тяготея, однако, к более идиллической передаче образов и к более холодному, высветленному колориту. В своих лучших вещах, согретых теплым лиризмом («Лютнистка», Вена, галлерея Лихтенштейн; «Отдых на пути в Египет», ок. 1626, Лувр), Джентилески рисуется весьма незаурядным мастером. Но зачастую в его картинах, особенно тех, что написаны после переезда в Англию (1626), сильны тенденции к манерной идеализации образов. Сицилианец Орацио Борджанни (ок. 1578—1616) побывал в молодости в Испании и создавал произведения, проникнутые горячим религиозным чувством; он был вполне самостоятельным мастером и лишь отчасти соприкасался с художественными принципами караваджизма, увлекаясь сочной светотенью, более живописной, чем у других римских художников. Венецианец Карло Сарачени (ок. 1580—1620), первоначально находившийся под сильным влиянием Адама Эльстгеймера, от которого он унаследовал свою манеру письма мелкими мазочками, любовь к картинам маленького формата и мастерство живого повествования, проявил себя затем как оригинальный истолкователь идей римского караваджизма в

области пейзажной живописи («Падение Икара» и «Погребение Икара Дедалом» в неаполитанском музее Каподимонте).

Но самым интересным мастером среди римских караваджистов был Джованни Серодине (1600—1630). Родом из Северной Италии, он пятнадцатилетним мальчиком попадает в Рим, где, пройдя через внешнее увлечение караваджизмом, быстро вырабатывает свой собственный стиль. Сохраняя плебейскую силу и простоту образов Караваджо, их подлинную демократичность («Раздача милостыни св. Лаврентием», 1625; Сермонте, монастырь), он вместе с тем делает шаг вперед в решении чисто колористических задач. Серодине пишет сильными пастозными мазками, стремительное движение которых придает его образам драматическую напряженность; свет и цвет образуют у него органическое живописное единство («Портрет отца», 1628; Лугано, Музей). В этом отношении Серодине опережает всех своих римских сотоварищей, сближаясь с Фетти и Строцци.

Плодотворным оказалось воздействие Караваджо, главным образом его поздней, «темной» манеры, на мастеров неаполитанской школы первой половины 17 в. — Джованни Баттиста Караччолло, прозванного Баттистелло (ок. 1570—1637),

Массимо Станционе (1586—1656) и Бернардо Кавадлино (1616—1656); с неаполитанскими караваджистами было связано и творчество выдающегося испанского живописца Хусепе Риберы.

К 1620 г. караваджизм и в Риме и в Неаполе уже исчерпал свои возможности и начал быстро растворяться в академически-барочных направлениях, хотя отголоски караваджизма можно проследить в творчестве многих итальянских живописцев вплоть до конца 17 столетия.

Несмотря на то, что караваджизм не сумел сохранить свои позиции и был сравнительно скоро оттеснен на задний план

художественной жизни Италии, возбужденный им интерес к «низменному» жанру сохранялся даже в самом Риме, где с 1630-х годов, казалось бы, безраздельно господствовало искусство барокко. Там, в среде приезжих голландских художников, зародилось целое течение жанровой живописи, представители которого назывались «бамбоччанти» по, имени работавшего в Риме (с 1625 по 1639) гарлемского художника Питера ван Лара, прозванного в Италии Бамбоччо. Эти мастера-жанристы, среди которых большинство составляли голландцы, но встречались и итальянцы (Микеланджело Черквоцци, 1602—1660; Вивиано Кодацци, 1611—1672), в своих маленьких картинах изображали непритязательные уличные сценки, быт городской и деревенской бедноты. Один из критиков того времени назвал их художниками «раскрытого окна». Традиции этого скромного течения, пользовавшегося неизменным успехом, подготовили почву для нового подъема бытового жанра уже в чисто итальянских формах в первой половине 18 в. Не без влияния голландцев развивается в Неаполе и в Северной Италии живопись натюрморта, первый пример которой дал Караваджо.

Глубокий отклик новаторское искусство Караваджо нашло за пределами Италии. Первоначально его воздействие носило тот же внешне подражательный характер, как и в самой Италии. Молодые фламандские, голландские, французские и испанские художники, подолгу жившие в Италии, увлекались картинами Караваджо и пытались ему следовать. Но не эти подражатели определили судьбу европейского караваджизма. Новое веяние широко захватило многих живописцев, зачастую никогда не бывавших в Италии. Характерно, что все крупнейшие художники 17 в. в той или иной степени отдали дань караваджизму. Следы этого увлечения мы встречаем в раннем творчестве Рубенса, Рембрандта, Вермеера, Веласкеса, у Риберы и братьев Ленен.

Причина столь исключительной популярности идей караваджизма кроется в том, что исторические тенденции к реализму, существовавшие в различных национальных школах, в своей борьбе с маньеризмом и его разновидностью

— романизмом — смогли на первых порах опереться на стройную, хотя и ограниченную реалистическую систему, разработанную Караваджо. Во многих странах караваджизм очень скоро приобрел вполне определенный национальный отпечаток. Поэтому правильнее европейский караваджизм рассматривать не столько как следствие прямого воздействия искусства Караваджо, сколько как закономерный Этап, как раннюю форму в общем развитии европейской реалистической живописи 17 века.

* * *

Рядом с реалистическим искусством Караваджо на рубеже 16—17 вв. выступает другое большое художественное явление — болонский академизм. Его возникновение тесно связано с общими культурными изменениями, определившими формирование нового художественного стиля барокко в архитектуре, скульптуре и живописи.

Задачу обновления живописи взяли на себя болонские художники Лодовико Карраччи (1555—1619) и его двоюродные братья Агостино (1557—1602) и Аннибале (1560—1609) Карраччи. В своей борьбе с маньеризмом братья Карраччи пытались использовать ренессансное наследие, которое они воспринимали как идеал, как высший предел развития искусства. Поняв бесплодность маньеристического эпигонства, они хотели создать более творческую и жизненную систему. Признавая необходимым подражание классическим образцам, они большое внимание уделяли изучению натуры. Однако Карраччи и их последователи сознательно проводят резкую грань между художественным идеалом и реальной действительностью. В их представлении «натура» слишком груба и требует обязательной переработки и облагораживания в соответствии с каноническими понятиями идеальной красоты и изящества. Карраччи считали, что «хорошая» живопись (или, как тогда говорили, «большой стиль») должна основываться на заимствовании лучших качеств у выдающихся мастеров Возрождения. Это неизбежно

накладывало на их искусство отпечаток излишней рассудочности и поверхностного эклектизма.

Для широкой пропаганды своих идей Карраччи основали в Болонье в 1585 г. так называемую «Академию направленных на истинный путь» («Academia degli Incamminati»), явившуюся прообразом позднейших художественных академий. Фактически Академия братьев Карраччи была весьма далека от того, что принято нами понимать под этим словом. Эт° была всего лишь частная мастерская, где проводилось обучение и совершенствование живописцев по специальной программе. Академия объединяла очень небольшое число художников и просуществовала недолго. Подобная художественная организация не была новостью. И до Карраччи и после создавалось множество академий, например флорентийская Академия рисунка, возникшая в 1563 г. по инициативе Вазари, или римская Академия св. Луки, созданная в 1593 г. известным маньеристом Федериго Цуккари. Однако предшественники и современники Карраччи обычно ограничивались изданием декларативных программ и обсуждением отвлеченных теоретических вопросов, которыми так изобиловали многочисленные трактаты второй половины 16 века.

Историческое значение Академии братьев Карраччи заключается в том, что они первые практически создали художественную школу с разработанной программой обучения. Ученикам преподавалась перспектива, архитектура, анатомия, история, мифология, рисование с античных слепков и с натуры и, наконец, практика живописи. Руководство Академией братья разделили соответственно личным наклонностям: всем делом заведовал старший Лодовико, Агостино читал теоретические лекции, Аннибале вел практические занятия по рисунку и живописи. Своей методикой художественного воспитания Карраччи порывали с ремесленным Эмпиризмом прежнего обучения в мастерских. Они объединили теорию и практику живописи, создали стройную эстетическую и педагогическую систему, заложив

основы для всей последующей академической доктрины западноевропейской живописи 17—18 веков.

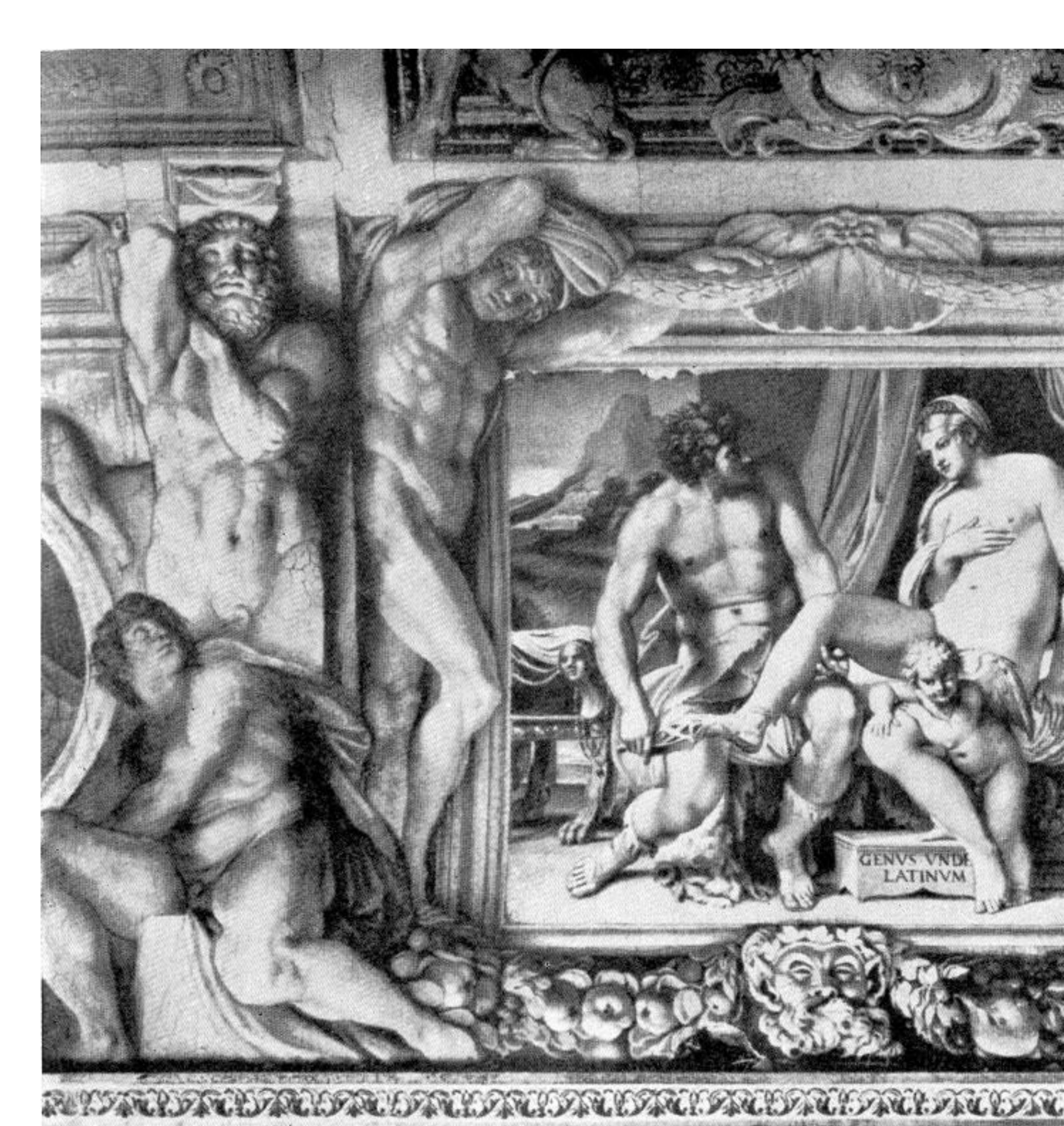
Из трех братьев Аннибале был самым талантливым. Страстно отдававшийся своему делу, он работал быстро и с увлечением, остро полемизировал с противниками, ссорился с братьями, высмеивая аристократические замашки Агостино и педантизм Лодовико. Всем лучшим, что было в нем, болонский академизм обязан Аннибале, который фактически явился ведущей фигурой нового течения.

Усилия братьев Карраччи были направлены на создание торжественного монументального искусства, нашедшего наиболее полное выражение в декоративных росписях дворцов и церквей и в больших алтарных образах. В 1580—1590-е гг. они совместно украшают фресками ряд дворцов Болоньи. Одновременно в их искусстве складывается новый тип алтарной картины, лучшие из которых принадлежат Аннибале («Вознесение Марии», 1587, Дрезден; «Мадонна со св. Лукой», 1592, Лувр). В этих импозантных композициях, то полных взволнованного движения, то строго симметричных и холодных, много скучной риторики, условной театральности. Тяжеловесные фигуры располагаются красивыми группами, каждое движение и жест, складки плащей строго рассчитаны, приведены в соответствие с канонами «классической» красоты.

Особую группу представляют картины Аннибале Карраччи на мифологические темы, в которых сильно сказывается его увлечение венецианцами. В этих картинах, прославляющих радость любви, красоту обнаженного женского тела, Аннибале выявляет себя хорошим колористом, живым и поэтическим художником («Венера и Адонис»; Вена, Художественно-исторический музей).

В 1595 г. Аннибале Карраччи переехал в Рим, где по приглашению кардинала Одоардо Фарнезе начал работать над украшением парадных интерьеров его дворца. В 1597—1604 гг. Аннибале при участии брата Агостино и учеников расписал большую галлерею палаццо Фарнезе. Эти фрески принесли

ему мировую славу и послужили примером для многих декоративных ансамблей 17—18 веков.


GENVS VND
LATINVM

*Аннибале Карраччи. Венера и Анхиз. Фрагмент росписи палаццо Фарнезе в Риме. 1597-1604 гг.*

Роспись галлереи на темы любви богов (по «Метаморфозам» Овидия) представляет цикл фресок, покрывающих коробовый свод и часть стен. Живопись свода состоит из трех больших плафонных картин, сюжеты которых олицетворяют триумф любви. Нижняя часть свода украшена фризом, в котором прямоугольные панно перемежаются с написанными гризайлью круглыми медальонами, отделенными друг от друга фигурами атлантов и сидящих обнаженных юношей, явно навеянных образами Микеланджело.

В своем ансамбле Карраччи исходил из принципов, примененных Микеланджело в плафоне Сикстинской капеллы и Рафаэлем в его Лоджиях. Однако он во многом отступает от приемов мастеров Возрождения, выдвигая новые принципы, определившие характер монументально-декоративной живописи барокко. Декоративная система фресок Карраччи тяготеет к одному центру, которым является композиция «Триумф Вакха и Ариадны», а их восприятие строится на контрасте иллюзорной пространственности еще разобщенных живописных композиций и обрамления, имитирующего скульптуру. Наконец, главное, что отличает фрески Карраччи от ренессансной монументальной живописи, — это преобладание чисто декоративного эффекта над глубиной образов, утрата значительного идейного содержания.

К лучшим произведениям Аннибале Карраччи принадлежат его пейзажные работы. Маньеризм почти полностью предал забвению этот жанр. У Караваджо он также выпал из поля зрения. Карраччи и его ученики создают на основе традиций венецианского пейзажа 16 в. тип так называемого классического, или героического, пейзажа.

Пейзаж как законченный художественный образ природы сочетает в себе непосредственные впечатления и отвлеченную идеализацию, рассудочное построение. Уже в своих фигурных композициях Аннибале Карраччи большое внимание уделяет пейзажу как своего рода эмоциональному аккомпанементу.

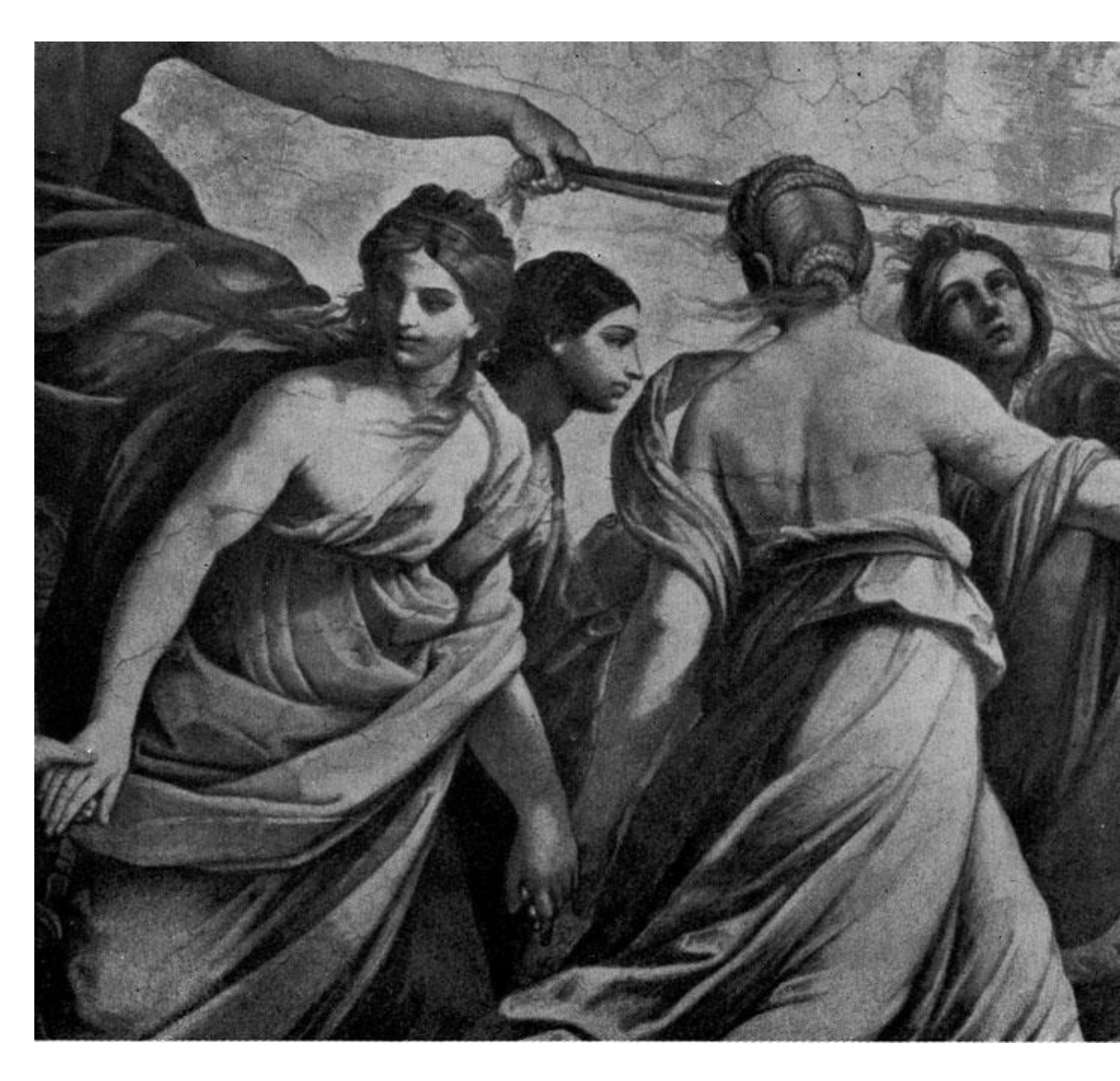
Около 1603 г. он вместе с учениками выполнил несколько картин, в которых пейзаж полностью господствует над фигурами («Бегство в Египет» и другие; Рим, галлерея ДориаПамфили). В пейзажах Карраччи с их почти архитектурной логичностью композиции, уравновешенной, замыкаемой по краям кулисами, с тремя пространственными планами, природа обретает вневременной, героический характер; лишенная подлинного движения жизни, она неподвижна, вечна.

Примечательно, что Аннибале Карраччи, столь последовательно выступавший как создатель нового, «возвышенного» стиля, известен также как автор жанровых композиций, написанных просто и с большой живописной непринужденностью. Его «Портрет музыканта» (Дрезден, Картинная галлерея) скорбной проникновенностью образа решительно выделяется на фоне всех официальных произведений мастера. Эти реалистические устремления, стихийно прорывавшиеся сквозь академическую доктрину, но неспособные ее разрушить, особенно сильно сказывались в рисунках Карраччи. Превосходный рисовальщик, он чувствовал себя в рисунке свободнее от созданных им самим условных художественных канонов: недаром с его именем связано возобновление (после Леонардо да Винчи) такого жанра, как карикатура. В рисунках с натуры он достигает замечательной естественности и точной достоверности, которые, однако, в процессе последующей идеализации образов утрачиваются в его законченных живописных композициях. Это противоречие между реализмом этюда и условностью завершенного образа, порожденное всей сущностью творческого метода Карраччи, отныне сделалось характернейшей чертой всякого академического искусства.

Творческая и педагогическая деятельность братьев Карраччи привлекла к ним в Болонье и Риме ряд молодых художников, непосредственно продолжавших новые идеи Карраччи в области монументально-декоративной, станковой и пейзажной живописи. Среди их учеников и сотрудников наиболее известны Гвидо Рени и Доменикино, появившиеся в

Риме вскоре после 1600 г. В их творчестве принципы болонского академизма достигают окончательной канонизации. То здоровое и жизненное, что было в искусстве Карраччи, растворяется в манерной красивости и условности образов догматического академизма.

Гвидо Рени (1575—1642) известен как автор многочисленных религиозных и мифологических картин, умело выполненных, но нестерпимо скучных и сентиментальных (особенно много таких картин вышло из его мастерской в поздние годы). Имя этого одаренного, хотя несколько вялого художника стало впоследствии синонимом всего безжизненного, ложного, слащавого, что было в академической живописи.



*Гвидо Рени. Аврора. Фреска в Казино палаццо Роспильози в Риме. Фрагмент. 1613 г.*

К 1610 г. Гвидо Рени — ведущая фигура академического направления в Риме. В 1614 г. он вернулся в Болонью, где после смерти своего учителя Лодовико Карраччи с 1619 г. возглавил Болонскую Академию. Центральная работа Рени — плафонная фреска «Аврора» (1613) в Казино Роспильози в

Риме. Эта красивая композиция, полная легкой грации и движения, написанная в холодной гамме серебристо-серых, голубых и золотистых тонов, хорошо характеризует утонченный и условный стиль Рени, сильно отличающийся от тяжеловесной пластики и красочности более чувственных образов Карраччи в галлерее Фарнезе. Локальный колорит, плоская барельефность и ясная уравновешенность композиции «Авроры» говорят о зарождении элементов классицизма в русле академического направления. Позднее эти тенденции усиливаются. Среди зрелых произведений мастера его «Атаданта и Гиппомен» (ок. 1625; Неаполь, музей Каподимонте) блещет холодной красотой обнаженных тел, изысканной игрой линий и ритмов.

*Доменикино. Охота Дианы. 1618 г. Рим, галлерея Боргезе.*

Черты классицизма полнее сказываются в творчестве другого представителя болонского академизма — Доменико Цампьери, прозванного Доменикино (1581 — 1641); недаром он был учителем и любимым мастером Пуссена. Ученик Аннибале Карраччи, помогавший ему при росписи галлереи Фарнезе, Доменикино пользовался широкой известностью своими фресковыми циклами в Риме и в Неаполе, где он работал последнее десятилетие своей жизни. Большинство его

произведений мало выделяется на общем фоне работ других академических художников. Лишь те картины, в которых большое место отводится пейзажу, не лишены поэтической свежести и оригинальности, например «Охота Дианы» (1618; Рим, галлерея Боргезе) или «Последнее причащение св. Иеронима» (1614; Ватиканская пинакотека) с прекрасно написанным вечерним пейзажем. Своими пейзажами (например, «Пейзаж с переправой»; Рим, галлерея Дориа-Памфили) Доменикино подготовляет почву для классицистического пейзажа Пуссена и Клода Лоррена.

Героический облик природы, свойственный пейзажам Карраччи и Доменикино, приобретает нежный лирический оттенок в мифологических пейзажах третьего ученика братьев Карраччи — Франческо Альбани (1578—4660).

Представители болонского академизма не избежали влияния их идейного и художественного противника Караваджо. Некоторые элементы реализма, воспринятые от Караваджо, не внося существенных изменений в академическую систему, сделали образы болонцев более жизненными. В этом отношении интересно творчество Франческо Барбьери, прозванного Гверчино (1591—1666). Ученик

Лодовико Карраччи, он сложился в кругу болонских академистов; почти всю жизнь провел в родном городке Ченто и в Болонье, где с 1642 г. возглавил Академию. Три года, проведенные в Риме (1621—1623), были самыми плодотворными в его деятельности. В молодости Гверчино испытал сильнейшее влияние Караваджо. От Караваджо он явно позаимствовал свою сочную светотень и склонность к реалистическому типажу; под влиянием караваджистского «тенеброзо» выработал он и свой колорит с его тяготением к монохромным серебристо-серым и золотистокоричневым тонам.

*Гверчино. Погребение и взятие на небо св. Петрониллы. 1621 г. Рим, Капитолийский музей.*

Алтарный образ Гверчино «Погребение и взятие на небо св. Петрониллы» (1621; Рим, Капитолийский музей), несмотря на типично академическое деление композиции на «земную» и «небесную» части, исполнен большой силы и простоты. Мощные фигуры могильщиков, опускающих тело святой у края картины, написаны в духе Караваджо. Очень выразительны головы мальчиков слева, представляющие великолепный этюд с натуры. Однако Гверчино так и не стал последовательным сторонником Караваджо. Попытка компромиссного соединения академизма и караваджизма свелась в его последующих произведениях преимущественно к внешне натуралистической трактовке образов.

Фреска Гверчино «Аврора» (между 1621 и 1623) в римском Казино Людовизи завершает линию академической монументально-декоративной живописи, во многом предвосхищая стиль зрелого барокко. На плоской поверхности потолка зала художник изобразил безграничный простор голубого неба, в котором прямо над головой, в резком ракурсе снизу вверх, несется колесница Авроры, возвещая о наступлении утра. Иллюзионистическими средствами Гверчино добивается необычайной зрительной убедительности, того эффекта обманчивого «правдоподобия», которым так увлекались все монументалисты 17 века.

Гверчино — один из самых блестящих рисовальщиков своей эпохи. Он культивирует тип свободного эскизного рисунка. В его фигурных композициях и пейзажах, исполненных стремительными росчерками пера с легкой отмывкой кистью, отточенная каллиграфичность штриха сочетается с воздушной живописностью общего впечатления. Подобная манера рисования, в противовес более тщательным штудиям с натуры, сделалась вскоре типичной для большинства итальянских мастеров 17 в. и была особенно популярной у художников барочного направления.

Помимо Болоньи и Рима академические принципы широко распространяются во всей итальянской живописи 17 века. Иногда они переплетаются с традициями позднего маньеризма (как, например, во Флоренции), с караваджизмом или приобретают черты патетического барокко.

Долгое время имена Карраччи, Гвидо Рени и Доменикино ставились рядом с именами Леонардо, Рафаэля и Микеланджело. Потом отношение к ним изменилось и их третировали как жалких эклектиков. В действительности же болонский академизм при всех его отрицательных сторонах, унаследованных позднейшим академизмом, имел одну положительную — обобщение художественного опыта прошлого и закрепление его в рациональной педагогической системе. Отвергая академизм как эстетическую доктрину, не следует забывать его значение как большой школы профессионального мастерства.

* * *

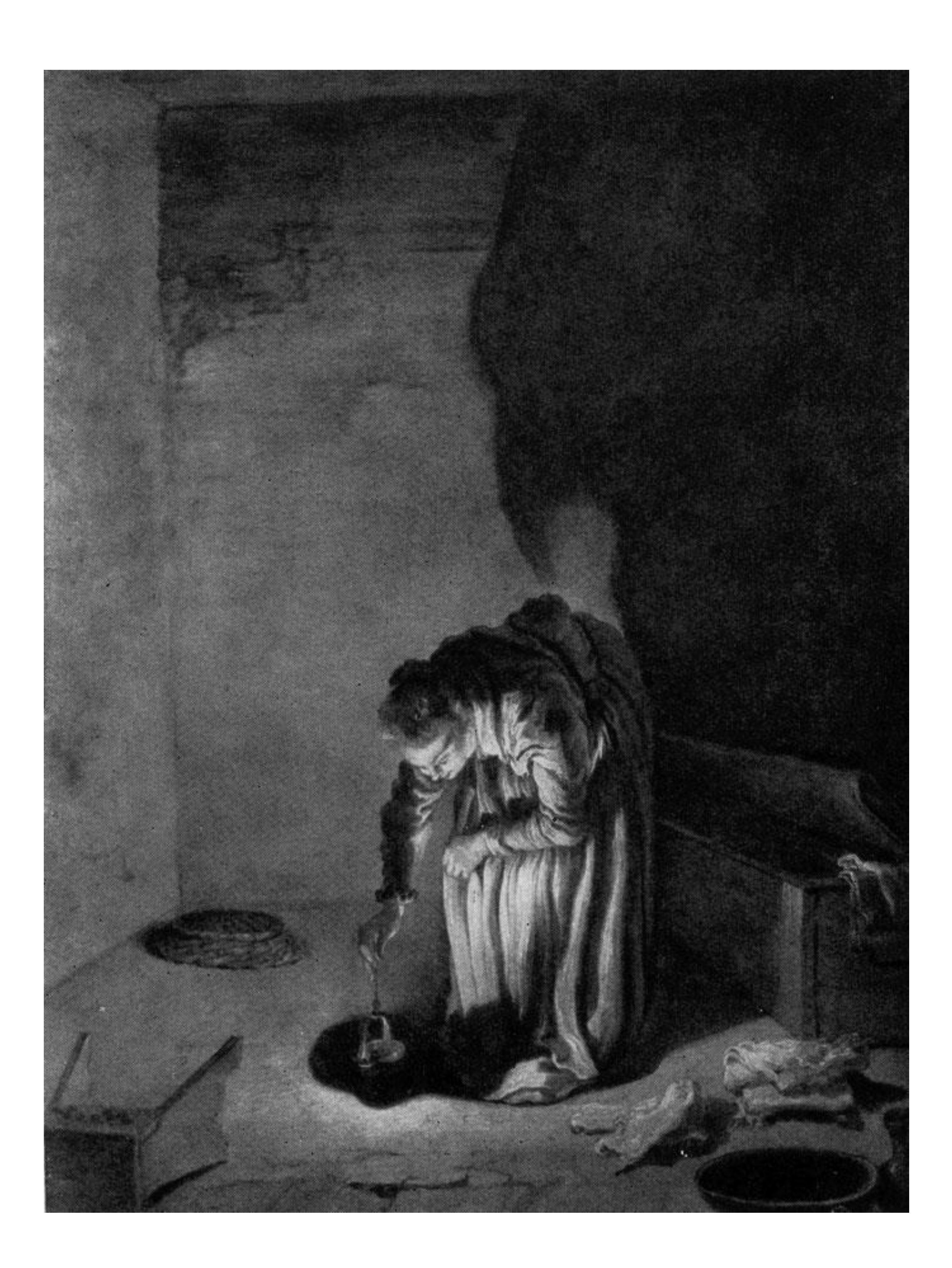
Если в Риме после Караваджо почти безраздельно господствовало барочно-академическое направление, то в других центрах Италии (Мантуе, Генуе, Венеции, Неаполе) в первой половине 17 столетия возникают течения, представители которых пытаются примирить барочную живопись с караваджизмом. Черты подобного компромисса в той или другой степени можно проследить среди самых различных живописных школ и художников. Потому так трудно дать четкую стилевую характеристику многим итальянским художникам того времени. Для них свойственно смешение не только бытового и религиозно-мифологических жанров, но и различных живописных манер, частый переход от одной манеры к другой. Подобного рода творческая неустойчивость — одно из типичных проявлений внутренних противоречий итальянского искусства 17 столетия.

Художники провинциальных школ представляют интерес не тем, что их сближает с искусством барокко, а как раз своими работами в бытовом, пейзажном и других, «низменных» с точки зрения академизма жанрах. Именно в этой области они

отличаются индивидуальным своеобразием и тонким живописным мастерством.

Жанрово-реалистические искания получили наиболее отчетливое выражение в творчестве Доменико Фетти (1589—1623), работавшего в Риме, Мантуе (с 1613 г.), где он сменил в роли придворного живописца Рубенса, и в Венеции (с 1622 г.). Фетти отдал дань и караваджизму и барочной живописи; в его искусстве можно заметить следы влияния венецианцев Тинторетто и Бассано, Рубенса и Эльсгеймера (в пейзаже), способствовавших сложению его живописной манеры. Сам Фетти проявил себя превосходным колористом. Его маленькие холсты темпераментно написаны небольшими вибрирующими мазками, легко и свободно лепящими коренастые фигурки людей, архитектурные объемы, купы деревьев. Голубоватозеленая и коричневато-серая гамма красок оживляется вкрапленным в нее ярким красным цветом.

Фетти чужд героической монументальности «большого стиля». Его попытки в этом роде малоудачны. Он тяготеет к жанрово-лирической трактовке религиозных образов, к картинам небольшого, «кабинетного» формата, которому так хорошо соответствует весь его стиль живописи.



*Доменико Фетти. Притча о потерянной драхме. Ок. 1622 г. Дрезден, Картинная галлерея.*

Самое интересное из произведений Фетти — серия картин на сюжеты евангельских притч, написанных около 1622 г.: «Потерянная драхма», «Злой раб», «Милосердный самаритянин», «Блудный сын» (все в Дрезденской галлерее), «Драгоценная жемчужина» (Вена, Художественно-исторический музей). Очарование Этих композиций (многие из них известны в авторских повторениях) в тонкой поэтичности изображенных живых сценок, овеянных светом и воздухом, одухотворенных окружающим пейзажем.

Просто и поэтично рассказал художник притчу о потерянной драхме. В почти пустой комнате молодая женщина молчаливо склонилась в поисках монеты. Поставленный на пол светильник освещает снизу фигуру и часть комнаты, образуя причудливую колеблющуюся тень на полу и стене. В столкновении света и тени загораются золотистые, красные и белые тона живописи. Картина согрета мягким лиризмом, в котором звучат нотки какой-то неясной тревоги.

Пейзаж в картинах Фетти (например, «Товий, исцеляющий отца», начало 1620-х гг.; Эрмитаж) имеет важное значение. От «героического» пейзажа академистов его отличают черты интимности и поэтичности, которые позднее развились в так называемом романтическом пейзаже. Среди работ Фетти особняком стоит прекрасный портрет актера Габриэли (начало 1620-х гг.; Эрмитаж). Скупыми живописными средствами художник сумел создать тонкий психологический образ. Маска в руках Габриэли — не только атрибут его профессии: она— символ всего того, что прикрывает истинные человеческие чувства, которые можно прочесть на умном лице усталого грустного актера.

Сходное место в итальянской живописи 17 в. занимает генуэзец Бернардо Строцци (1581—1644), с 1630 г. переселившийся в Венецию. Как и Фетти, Строцци испытал благотворное влияние Караваджо, Рубенса и венецианцев. На

этой здоровой почве сложился его живописный стиль. Для своих картин он выбирает простонародный типаж, решая религиозную тематику в чисто жанровом плане («Товий, исцеляющий отца», ок. 1635; Эрмитаж). Творческое воображение Строцци не отличается богатством или поэтической тонкостью. Он строит свои композиции из одной или нескольких тяжеловесных фигур, грубоватых и даже слегка вульгарных в своей здоровой чувственности, но написанных широко и сочно, с замечательной живописной рафинированностью. Из жанровых произведений Строцци выделяется его «Кухарка» (Генуя, палаццо Россо), во многом близкая к работам нидерландцев Артсена и Бейкелара. Художник любуется лукавой кухаркой, видом битой дичи и утвари. Некоторая натюрмортность, обычно обедняющая образы Строцци, здесь как нельзя кстати. Другой вариант однофигурной жанровой композиции Строцци представляет дрезденская «Музыкантша».

*Бернардо Строцци. Музыкантша. 1620-1630-е гг. Дрезден, Картинная галлерея.*

Строцци известен как хороший портретист. В портретах дожа Эриццо (Венеция, Академия) и мальтийского кавалера (Милан, галлерея Брера) выпукло передан облик крепко скроенных, уверенных в себе людей. Удачно схвачены стариковская поза дожа и надутая чванливость кавалера. Многими нитями связанное с генуэзской школой, творчество Строцци в своих лучших достижениях органически включается в традиции венецианской живописи.

В Венеции работал и Ян Лисе (ок. 1597 — ок. 1630). Уроженец Ольденбурга (северная Германия), он учился в Гарлеме (ок. 1616), а около 1619 г. появился в Италии. С 1621 г. он жил в Венеции, где сблизился с Фетти. Начав с жанровых сцен из жизни крестьян («Ссора игроков»; Нюрнберг), Лисе затем переходит к мифологической и религиозной тематике («Наказание Марсия»; Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина). Его позднее «Видение св. Иеронима» (ок. 1628; Венеция, церковь св. Николая Толентинского)- типичный пример барочного алтарного образа. За несколько лет творчество Лисса проделало быструю эволюцию от бытового жанра к барочной живописи в ее самых крайних формах.

*Ян Лисс. Искушение святого. 1620-е гг. Берлин.*

После Фетти и Строцци реалистические тенденции в итальянской живописи быстро мельчают, окончательно вырождаясь у последующих мастеров. Уже в первой половине 17 в. происходит процесс слияния жанрово-реалистической и барочной живописи, в результате которого рождается некое общее эклектическое направление, к которому принадлежит множество мастеров, в изобилии представленных в картинных галлереях всего мира.

Примерно к 30-м гг. 17 в. на почве академической живописи складывается стиль зрелого барокко. В нем, с одной стороны, сохраняется и даже усиливается условный характер образов, их отвлеченность и риторичность, а с другой — вводятся элементы натурализма, сказывающиеся в тематике, в трактовке человеческих фигур. Другая отличительная особенность барочной живописи — преувеличенно эмоциональное, динамическое решение образа, его чисто внешняя патетика. Картины художников барокко наполнены взволнованным смятением бурно жестикулирующих фигур, увлекаемых в своем движении какой-то неведомой силой. Как и в скульптуре, излюбленными становятся темы чудес, видений, мученичеств и апофеозов святых.

Монументально-декоративные росписи занимают ведущее место в живописи барокко. Здесь более всего сказалась преемственная связь с идеями болонского академизма и выработанными им формами «большого стиля». Первым представителем зрелого барокко был Джованни Ланфранко (1582—1647), уроженец Пармы, ученик Агостино и Аннибале Карраччи. Тесно связанный с искусством болонцев, Ланфранко в своей росписи «Вознесение Марии» в куполе церкви Сант Андреа делла Балле (1625—1628) дает решение, отличное от декоративной системы росписей академистов. Исходя из традиций своего земляка Корреджо, он отказывается от членения росписи на отдельные поля и стремится к иллюзии единого пространства, разрушая тем самым представление о

реальных границах интерьера. Фигуры, представленные в резких ракурсах, снизу вверх, кажутся парящими в прорыве купола. От Ланфранко идут все другие живописцы-декораторы римского барокко. Образцом для барочных алтарных образов послужила его картина «Видение св. Маргариты Кортонской» (Флоренция, галлерея Питти), которая прямо предвосхищает «Экстаз св. Терезы» Бернини.

Стиль религиозно-мифологической декоративной живописи выступает окончательно сложившимся в творчестве живописца и архитектора Пьетро Берреттини да Кортона (1596—1669), игравшего в живописи примерно ту же роль, что и Бернини в скульптуре. Во всех живописных работах Пьетро да Кортона господствует стихия необузданного декоративизма. В церкви Сайта Мария ин Валличелла в обрамлении позолоченной лепнины, покрывающей стены и своды, представлены Экстатически жестикулирующие святые, сцены чудес, летящие ангелы (1647—1651). С особенным размахом декоративный талант Пьетро да Кортона проявился в его дворцовых росписях. В фреске «Аллегория божественного провидения» (1633—1639) в палаццо Барберини потоки человеческих фигур распространяются во все стороны за пределы плафона, соединяясь с другими частями декоративной росписи зала. Весь этот грандиозный хаос служит предлогом для шумного и пустого прославления папы Урбана VIII.

В римской барочной живописи периода ее расцвета параллельно развивается своеобразное классицистическое направление, непосредственно продолжающее линию академизма. При известном стилистическом отличии расхождение этих двух постоянно враждовавших направлений было достаточно условным. Крупнейшими представителями академического направления в римской барочной живописи были Андреа Сакки (1599—1661) и Карло Маратта (1625—1713).

Сакки, как и его соперник Пьетро да Кортоыа, писал преимущественно декоративные плафоны («Божественная мудрость» в палаццо Барберини, ок. 1629— 1633) и алтарные

картины («Видение св. Ромуальда», ок. 1638; Ватиканская пинакотека), отмеченные печатью рассудочной созерцательности и крайней отвлеченности образов. Маратта пользовался исключительной популярностью у своих современников как мастер монументальных алтарных образов, в которых он подражал Карраччи и Корреджо. Однако оба мастера представляют интерес прежде всего как портретисты.

Среди портретов Сакки особенно выделяется портрет Клементе Мерлини (ок. 1640; Рим, галлерея Боргезе). Художник с большой убедительностью передал состояние сосредоточенного раздумья оторвавшегося от чтения прелата с умным и волевым лицом. В этом образе много естественного благородства и жизненной выразительности.

Ученик Сакки, Маратта, даже в своих парадных портретах сохраняет реалистическую содержательность образа. В портрете папы Климента IX (1669; Эрмитаж) художник умело выдвигает на первый план интеллектуальную значимость и тонкий аристократизм портретируемого. Вся картина выдержана в единой несколько блеклой тональности различных оттенков красного цвета. Эта холодноватая приглушенность колорита здесь удачно соответствует внутренней сдержанности и спокойствию самого образа.

Простота портретов Сакки и Маратта выгодно отличает их от внешнего пафоса портретов художника Франческо Маффеи (ок. 1600—1660), работавшего в Виченце. В его портретах представители провинциальной знати изображены в окружении аллегорических фигур, всякого рода «Слав» и «Добродетелей», невольно вызывая в памяти композиции барочных надгробий. Вместе с тем живописный стиль Маффеи, воспитанного на колористических традициях венецианских мастеров 16 в. (Я. Бассано, Тинторетто, Веронезе) и воспринявшего нечто от капризной произвольности графики маньеристов (Пармиджанино, Белланж), заметно отличается от холодной и сухой манеры римских художников. Его картины, исполненные с подлинным живописным блеском открытыми и торопливыми мазками, свободно разбросанными по холсту,

подготовляют почву для Маньяско и венецианцев 18 века. Произведения Маффеи, как и близкого к нему флорентийца Себастьяно Мацпони (1611—1678), работавшего в Венеции, лучше всего представляют то своеобразное направление барочной живописи, отмеченное высокой колористической экспрессией, которое к середине 17 в. сложилось в Северной Италии, точнее — в Венеции и Генуе — и которое явилось переходным этапом от искусства Фетти, Строцци и Лисса к искусству художников 18 столетия.

К концу 17 в. барочная монументально-декоративная живопись достигает своей вершины в творчестве Джованни Баттиста Гаулли, прозванного Бачиччо (1639—1709), и Андреа Поццо (1642—1709). Центральной работой Гаулли был декоративный ансамбль интерьера иезуитской церкви Джезу (1672—1683)—яркий пример барочного синтеза архитектуры, скульптуры и живописи.

В живописи плафона, посвященного прославлению Христа и ордена иезуитов, главной действующей силой является свет, который, распространяясь во все стороны, словно движет летящими фигурами, вознося святых и ангелов и низвергая грешников. Сквозь иллюзионистический прорыв свода этот свет льется в интерьер церкви. Пространство мнимое и реальное, живописные и скульптурные фигуры, фантастический свет и реальное освещение — все это сливается в одно динамическое иррациональное целое. По своим декоративным принципам ансамбль Джезу близок поздним работам Бернини, который, кстати, не только вытлопотал для Гаулли получение данного заказа, но и дал ему в помощь своих сотрудников - скульпторов и лепщиков.

Андреа Поццо, не обладая колористическими способностями Гаулли, идет по пути дальнейших иллюзионистических ухищрений в области плафонной живописи, осуществляя на практике то, что было изложено в его известном трактате о перспективе. Своими плафонами, имитирующими архитектурную декорацию, Поццо украсил ряд иезуитских церквей Италии. Самым значительным из них был огромный

плафон римской церкви Сант Иньяцио (1691—1694). Пестрый и сухой по живописи, он построен на головокружительных иллюзорных эффектах: уносящаяся ввысь фантастическая архитектура росписи как бы продолжает реальную архитектуру интерьера.

*Андреа Поццо. Апофеоз св. Игнатия Лойолы. Плафон церкви Сайт Иньяцио в Риме. 1691-1694 гг.*

Последним крупным представителем монументально-декоративной живописи 17 в. был неаполитанец Лука Джордано (1632—1705), прозванный за необычайную быстроту работы «Фа престо» (делает быстро). Переезжая из одного города в другой, из одной страны в другую, Джордано с бездумной легкостью покрывал своей декоративной живописью сотни квадратных метров потолков и стен церквей, монастырей, дворцов. Таков, например, его плафон «Триумф Юдифи» в неаполитанской церкви Сан Мартино (1704).

Кисти Джордано принадлежит также бесчисленное множество картин на религиозные и мифологические темы. Типичный эклектик-виртуоз, он легко соединяет стиль своего учителя Риберы и манеру Пьетро да Кортона, венецианский колорит и «тенеброзо» Караваджо, создавая весьма темпераментные, но крайне поверхностные произведения. В духе подобного «барочного караваджизма» пытался использовать реалистическое наследие Караваджо другой мастер неаполитанской школы — Маттиа Прети (1613—1699).

Особое место в итальянской станковой живописи 17 в. занимают жанры идиллической пасторали и романтического пейзажа, получившие позднее такое большое значение в европейском искусстве. Самым крупным представителем итальянской пасторальной живописи считается генуэзец Джованни Бенедетто Кастильоне (ок. 1600—1665). Истоки этого жанра восходят к венецианцу Якопо Бассано. Кастильоне во многом также связан с современными ему генуэзскими анималистами, продолжавшими традиции фламандских мастеров, живших в Генуе. Религиозный сюжет служит ему лишь предлогом для нагромождения живописных анималистических натюрмортов, для изображения в одной картине всевозможных животных («Изгнание торгующих из храма», Лувр; «Ной, созывающий зверей» в Дрездене и Генуе). Любование богатством животного мира, дарованного

человеку щедрой природой, составляет единственное содержание этих картин, не лишенных, однако, тонкого поэтического чувства. В других картинах эта поэтическая настроенность приобретает более определенное выражение; усиливается Эмоциональная роль пейзажа и человеческих фигур. Жизнь рисуется ему в виде прекрасной идиллии на лоне природы («Вакханалия», Эрмитаж; «Пастораль», ГМИИ им. А. С. Пушкина; «Нахождение Кира», Генуя). Однако в его буколических композициях, подчас очень изысканных, всегда немного чувственных и фантастичных, нет того глубокого проникновения в античный идеал прекрасного, которое достигнуто в картинах Пуссена на подобные темы. Образы своих пасторалей Кастильоне повторял в мастерски выполненных офортах, рисунках и монотипиях (он был изобретателем техники монотипии). Помимо Генуи Кастильоне долго работал при мантуанском дворе и в других городах Италии.

С именем неаполитанца Сальватора Роза (1615—1673) обычно связывают представление о так называемом романтическом пейзаже и вообще о своеобразном «романтическом» направлении в живописи 17 века. Благодаря этому Сальватор Роза пользовался преувеличенным успехом в 19 в., в пору всеобщего увлечения романтизмом. Популярности Роза немало способствовала его беспокойная бродячая жизнь и мятежный характер, еще больше разукрашенные всевозможными легендами и анекдотами. Талантливый художник-самоучка, он с успехом подвизался как музыкант-импровизатор, актер и поэт. Работая в Риме, он не захотел примириться с художественной диктатурой Бернини, которого осмеивал в стихах и с театральных подмостков, из-за чего был даже вынужден на некоторое время покинуть город.

Живописное творчество Роза очень неровно и противоречиво. Он работал в самых различных жанрах — портретном, историческом, батальном и пейзажном, писал картины на религиозные сюжеты. Многие его произведения находятся в прямой зависимости от академического искусства. Другие, наоборот, свидетельствуют об увлечении

караваджизмом. Такова картина «Блудный сын» (между 1639 и 1649 гг.; Эрмитаж), в которой изображен коленопреклоненный пастух рядом с коровой и овцами. Грязные пятки блудного сына, торчащие на переднем плане, живо напоминают приемы Караваджо.

«Романтические» наклонности Роза проявились в его сражениях, сценках военного быта и пейзажах. Особенно характерны его пейзажи с фигурами солдат или бандитов («Трубящий солдат», Рим, галлерея Дориа-Памфили; «Солдаты, играющие в кости», ГМИИ им. А. С. Пушкина). «Романтический» пейзаж Роза вырос на основе академического, с которым его сближают общие приемы композиционного и колористического построения картины (эта близость особенно заметна в многочисленных «Гаванях»). Но, в отличие от академистов, Роза вносит в пейзаж элементы живого, эмоционального восприятия природы, передавая ее обычно как мрачную и взволнованную стихию («Пейзаж с мостом», Флоренция, галлерея Питти; «Прощание Астарты с пастухами», Вена, Художественно-исторический музей). Глухие уголки леса, громоздящиеся скалы, таинственные развалины, населенные разбойниками, — вот его излюбленные темы. Романтическое истолкование пейзажа и жанра в творчестве Роза было своеобразной оппозицией официальному барочно-академическому искусству.

Самым ярким и самым крайним выражением «романтического» течения было остро субъективное искусство Алессандро Маньяско, прозванного Лиссандрино (1667—1749). Уроженец Генуи, он большую часть своей жизни провел в Милане (до 1735), лишь однажды совершив длительную поездку во Флоренцию (ок. 1709—1711).

Что бы Маньяско ни изображал: мрачные пейзажи или вакханалии, монастырские покои или застенки, религиозные чудеса или жанровые сцены — на всем лежит печать болезненной экспрессии, глубокого пессимизма и гротескной фантастики. В его картинах длинной вереницей проходят образы цыган, бродячих музыкантов, солдат, алхимиков,

уличных шарлатанов. Но больше всего у Маньяско монахов. То это пустынники в лесной чаще или на берегу разбушевавшегося моря, то это монастырская братия в трапезной, отдыхающая у огня или исступленно молящаяся.

*Алессандро Маньяско. Похороны монаха. Начало 18 в. Киев, Музей западного и восточного искусства.*

Свои картины Маньяско выполняет быстрыми дробными мазками, эскизно набрасывая непропорционально удлиненные, изломанные фигурки несколькими Зигзагообразными ударами кисти. Он отказывается от многоцветной красочности и пишет монохромно, обычно в темной зеленовато-серой или коричневато-серой гамме. Очень индивидуальный, колористически утонченный стиль Маньяско с его системой отрывистых, подвижных мазков сильно отличается от сочной, полновесной живописи барокко, непосредственно подготовляя во многих отношениях живописный язык 18 столетия.

*Алессандро Маньяско. Проповедь св. Антония Брешианского. Начало 18 в. Прежде в Венеции, собрание Гайгер.*

Ведущее место в творчестве мастера занимает пейзаж — мистически одухотворенная стихия леса, морских бурь и архитектурных руин, населенная причудливыми фигурками монахов. Люди составляют лишь частицу этой стихии, растворяются в ней. При всей своей эмоциональности пейзажи Маньяско далеки от реальной природы. В них много чисто декоративной эффектности, идущей не от жизни, а от манеры художника. Маньяско, с одной стороны, тяготеет к эмоционально субъективному осмыслению пейзажа, а с другой - к изображению пейзажа как декоративного панно («Светская компания в саду»; Генуя, палаццо Бьянко). Обе эти тенденции уже в развитом виде мы позднее встретим у пейзажистов 18 века.

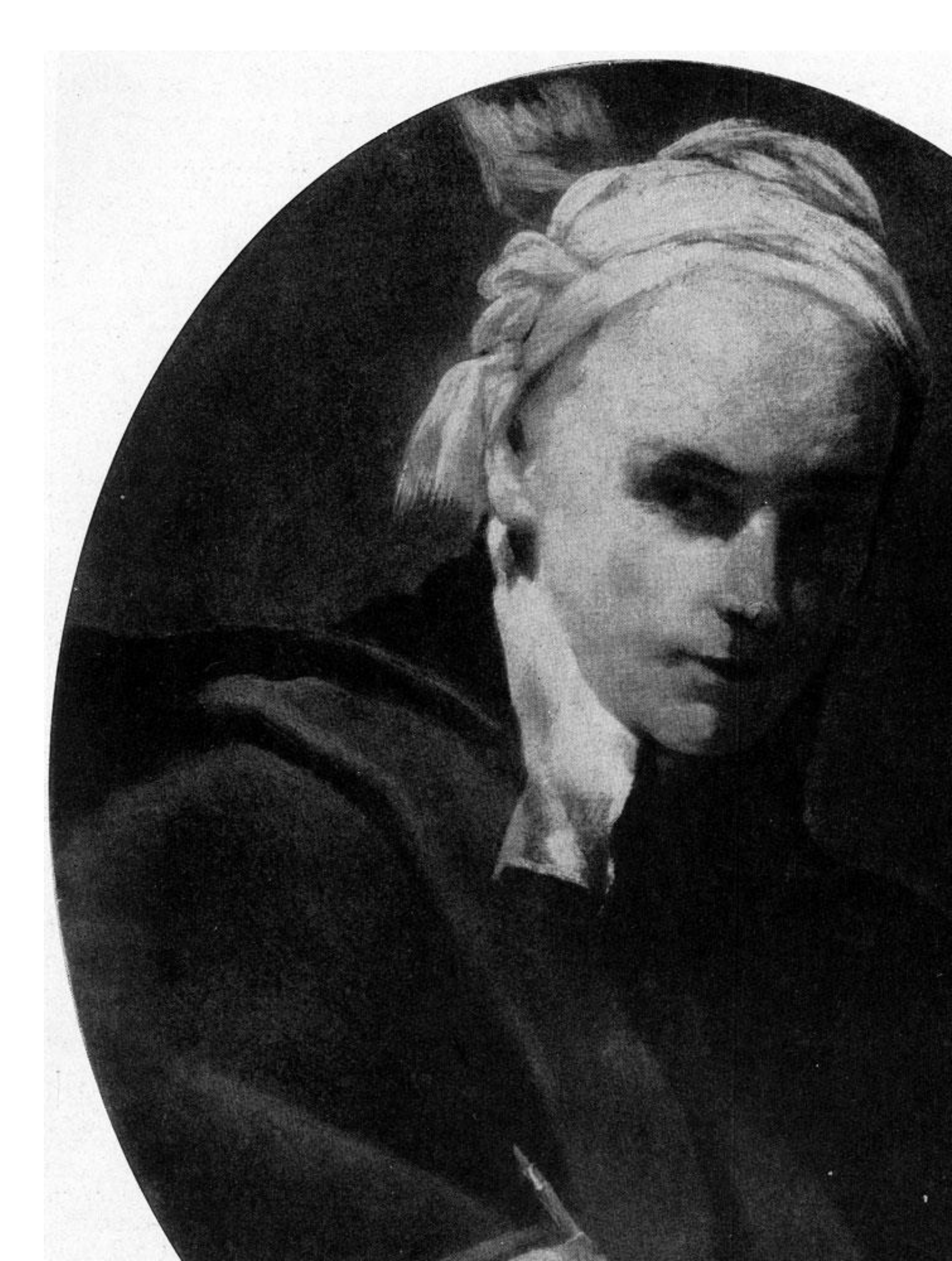
Разоренная Ломбардия, наводняемая испанскими, французскими, австрийскими войсками, страшная нищета народных масс, доведенная до предела войнами и беспощадными поборами, брошенные деревни и дороги, кишащие бродягами, солдатами, монахами, атмосфера духовной подавленности — вот что породило безнадежно пессимистическое и гротескное искусство Маньяско.

Большой интерес представляет другой художник рубежа 17—18 вв., болонец Джузеппе Мария Креспи (1664 - 1747).

Исключительный живописный темперамент Креспи, его реалистические стремления вступают в непримиримый конфликт со всей системой академической живописи, в традициях которой он был воспитан. Эта борьба проходит через все творчество Креспи, вызывая резкие скачки в его художественной манере, которая изменяется порой до неузнаваемости. Примечательно, что на формирование стиля Креспи большое влияние оказал ранний Гверчино, наименее академический из всех академических мастеров. Следы этого влияния сказываются прежде всего в темном коричневато-оливковом колорите многих картин Креспи, в их густой

обволакивающей светотени. Через Гверчино дошли до Креспи отголоски реалистического искусства Караваджо. Развитию живописного мастерства Креспи способствовало его широкое знакомство с художниками 16 в. и Рембрандтом.

Ранние и поздние произведения мастера теснее связаны с академизмом. Он пишет большие религиозные композиции («Смерть Иосифа», Эрмитаж; «Св. семейство», ГМИИ им. А. С. Пушкина — обе ок. 1712) или маленькие мифологические картины, несколько напоминающие работы Альбани («Амуры, обезоруженные нимфами», ГМИИ им. А. С. Пушкина). Параллельно он создает много небольших жанровых картин, увлекаясь преимущественно формальными задачами колорита и светотени или пикантной развлекательностью сюжета. Лишь некоторые работы зрелых лет, относящиеся примерно к первому десятилетию 18 в., выдвинули Креспи в ряд крупнейших итальянских живописцев той эпохи.



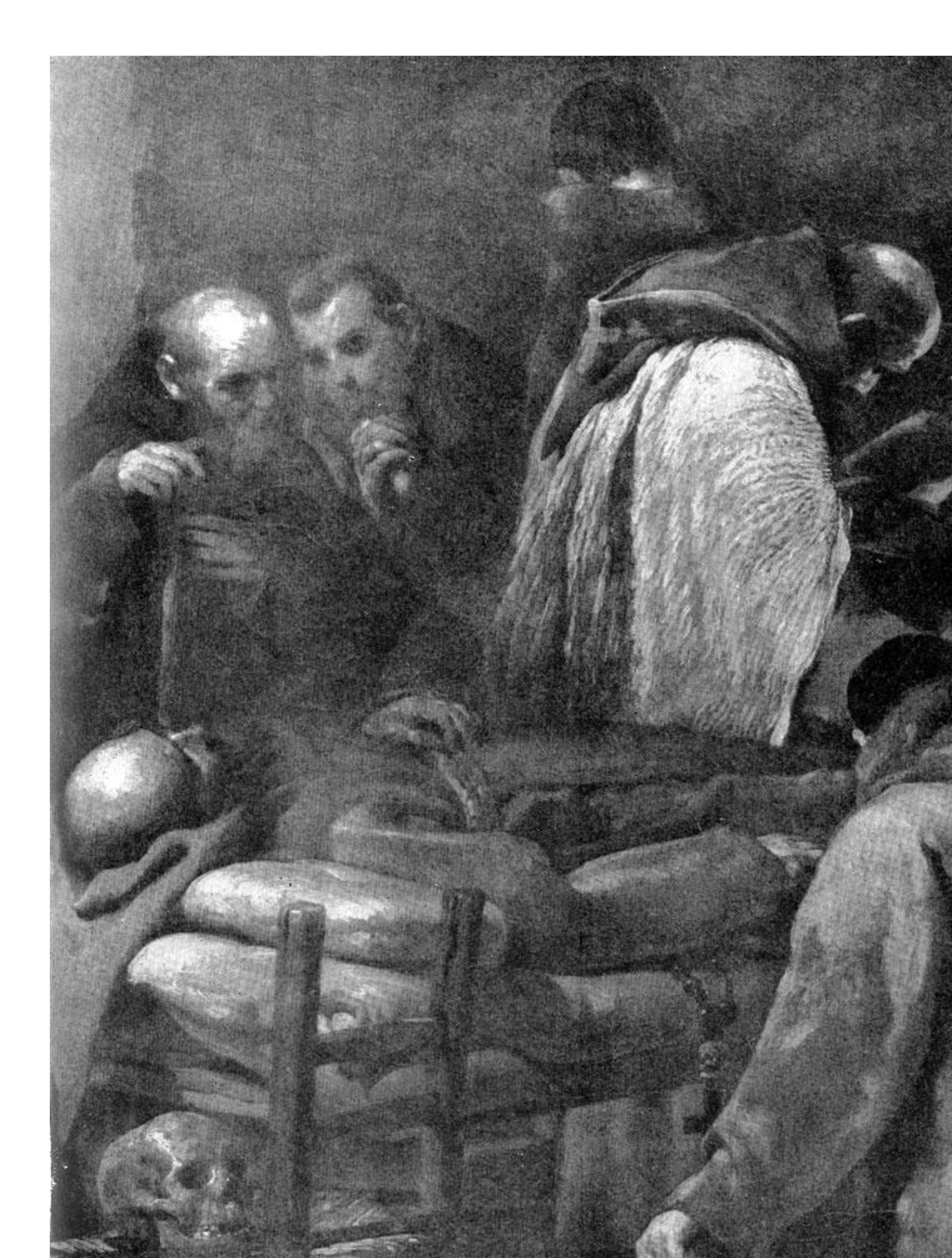
*Джузеппе Мария Креспи. Автопортрет. Ок. 1700 г. Ленинград, Эрмитаж.*

К числу лучших произведений Креспи принадлежит его «Автопортрет» (ок. 1700; Эрмитаж). Художник изобразил себя с карандашом в руке, его голова небрежно повязана платком. Портрету присущ налет загадочной романтичности и непринужденного артистизма. В жанровой картине «Рынок в Поджо-а-Кайано» (1708 - 1709; Уффици) передано праздничное оживление деревенского рынка. Все радует глаз художника: и фигурки крестьян в широкополых шляпах, и нагруженный ослик, и простые глиняные горшки, написанные так, словно это драгоценная утварь. Почти одновременно с «Рынком» Креспи пишет «Избиение младенцев» (Уффици), напоминающее своей нервозной драматичностью работы Маньяско. Сопоставление «Рынка в Поджо-а-Кайано» и «Избиения младенцев» говорит о тех крайних колебаниях от реалистического жанра к религиозной Экспрессии, в которых раскрывается вся противоречивость художественного мировоззрения Креспи.

Обе эти стороны искусства Креспи сливаются воедино в знаменитой серии картин на темы таинств христианской религии (ок. 1712; Дрезден). Замысел такой серии возник случайно. Сначала Креспи написал «Исповедь», эффектную живописную сцену, однажды увиденную им в церкви. Отсюда родилась идея изобразить остальные церковные обряды, символизирующие этапы жизненного пути человека от рождения до смерти («Крещение», «Миропомазание», «Бракосочетание», «Причащение», «Посвящение в монашеский сан», «Соборование»).

Каждая сцена предельно лаконична: несколько фигур крупным планом, почти полное отсутствие бытовых деталей, нейтральный фон. Освещенные мерцающим серебристым светом спокойные фигуры мягко выступают из окружающего их полумрака. Светотень не имеет караваджистской конкретности, иногда кажется, что одежда и лица людей сами

излучают свет. За исключением «Исповеди», все остальные картины составляют целостный цикл, эмоциональное единство которого подчеркивается кажущимся однообразием приглушенного коричневато-золотистого колорита. Спокойные молчаливые фигуры проникнуты настроением грустной меланхолии, приобретающей оттенок мистического аскетизма в сценах унылой монастырской жизни. Как мрачный эпилог, неизбежно завершающий жизнь человека с ее радостями и печалями, показан последний обряд — «Соборование». Жуткой безнадежностью веет от группы монахов, склонившихся над умирающим собратом; совершенно одинаково поблескивают в темноте тонзура одного из монахов, бритая голова умирающего и лежащий на стуле череп.



*Жузеппе Мария Креспи. Соборование. Картина из цикла «Семь таинств». Ок. 1712 г. Дрезден, Картинная галлерея.*

По эмоциональной выразительности и блеску живописного мастерства «Таинства» Креспи производят самое сильное после Караваджо впечатление во всей итальянской живописи 17 века. Но тем более очевидна огромная разница между здоровым плебейским реализмом Караваджо и болезненно неуравновешенным искусством Креспи.

Творчество Маньяско и Креспи наряду с искусством позднебарочных декораторов — блестящий, но безотрадный итог столетия, начавшегося бунтарством Караваджо.

## Искусство Испании

Т.П.Каптерева

За 17 столетием, особенно за его первой половиной, давно укрепилось название «золотого века» испанской культуры. Ее бурный расцвет ознаменован в области литературы творчеством продолжавших в разной степени традиции великого Сервантеса испанских поэтов, драматургов, писателей — Кеведо, Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Аларкона, Гевары, молодого Кальдерона. Вслед за литературой начался мощный подъем искусства Испании.

Высокий расцвет культуры относится ко времени углубляющегося политического и экономического упадка страны. Испания, в недавнем прошлом сильнейшая держава мира, в 17 столетии превратилась в одно из отсталых и самых реакционных государств Европы. Политика испанского абсолютизма, подавлявшая ростки новых капиталистических отношений, парализовав развитие производительных сил страны, привела ее в 17 в. на грань катастрофы. Бедственное положение народных масс находилось в вопиющем контрасте с безудержным расточительством королевского двора и высшей знати.

Объяснение небывалого для Испании расцвета искусства в этих крайне неблагоприятных условиях представляет сложную научную проблему и должно быть основано на анализе широкого комплекса различных исторических, социальных и художественных тенденций. Во всяком случае, очевидно, что ход развития Испании, особенно когда она одной из первых европейских стран вышла на мировую историческую арену, способствовал бурному пробуждению творческих сил общества, которые, однако, в 16 в. не нашли еще своего полного выражения в области культуры, переживавшей в то время в значительной мере период становления. Подъем творческих сил был настолько значителен, что его не мог затормозить начавшийся вскоре политический и экономический упадок, и в 17 столетии, когда Испания испытывала жестокий гнет феодально-клерикального режима, этот подъем нашел своеобразный выход — в литературе и искусстве. Начавшийся в конце 16 в. и охвативший лишь первую половину 17 в. расцвет испанской культуры был мощным и стремительным.

Своеобразие культуры «золотого века» тесно связано с особым, отличным от других европейских государств соотношением классовых сил в испанском обществе. Как известно, Испания была рано вовлечена в процесс первоначального капиталистического накопления. В общественном сознании произошли глубокие сдвиги. Дух наживы разрушил иллюзии патриархального «земного порядка». Отныне, по словам Кеведо, «дон рыцарь Деньги», перед которым «гербы дворян лежат покорно», стал могучим властелином человеческой судьбы. Однако испанская буржуазия, слабая и неразвившаяся, разоренная уже в 16 столетии начавшимся экономическим кризисом, не сложилась в 17 в. в ту общественно-политическую силу, которая могла бы играть значительную роль в социальной, экономической и культурной жизни страны.

Не случайно, что нигде в Европе этого времени не было такого резкого, как в Испании, противопоставления двух полюсов общества — правящей верхушки в лице крупной

феодальной знати и угнетенных широких крестьянских и плебейских масс. В испанской культуре это проявилось, с одной стороны, в консервативной устойчивости реакционных сословно-дворянских и религиозных предрассудков и представлений. С другой стороны, подспудное воздействие демократических тенденций было так велико, что собственно народное начало оказалось выраженным в испанской культуре 17 в. нагляднее, нежели в культуре других стран. Тема народа красной нитью прошла через все развитие испанской литературы, театра, живописи. Выразителем передовых тенденций стал особый, характерный именно для Испании общественный слой, своего рода интеллигенция — выходцы из среды разорявшегося мелкопоместного дворянства, которые деклассировались, сближались с народом. Хотя их идейные позиции были и противоречивыми и непоследовательными, лучшие из них сумели все же отразить в своем творчестве нараставший протест прогрессивных общественных сил. Испанская культура была в меньшей степени затронута чертами буржуазной ограниченности, чем культура других стран, что и обусловило некоторые особые черты 'художественного восприятия действительности у испанских мастеров. В литературе это проявилось в ярко выраженной обличительной тенденции, в трагическом осознании противоречий жизни, а в изобразительном искусстве — в особой масштабности и беспощадной правдивости образов.

Вместе с тем нельзя не учитывать того, что творчество испанских мастеров развивалось под непрестанным воздействием господствовавшего режима и несло на себе отпечаток общественных противоречий. Отсюда те резкие контрасты, которых не знала в такой степени художественная культура других европейских стран 17 в.: с одной стороны, суровая неподкупная правда жизни, утверждение высоких гуманистических и демократических идеалов, с другой — проявления религиозной ограниченности, тормозившие свободное развитие творческой мысли. Многие произведения испанской скульптуры и живописи не были свободны от религиозного духа, от мистической экзальтации. Это объясняется не только требованиями сюжета, обусловленного

церковным заказом, но также идейной ограниченностью многих представителей испанского искусства. Однако было бы в корне ошибочным предположить, что указанные противоречивые тенденции испанской культуры 17 в. находились в состоянии как бы статического существования. Движущей силой ее исторического развития была сложная непримиримая борьба передовых, глубоко народных в своей основе тенденций с гнетом феодально-аристократической и церковной реакции.

Не случайно поэтому, в отличие от других стран Европы 17 столетия (Фландрии, отчасти Франции, Голландии), в общей картине развития испанского искусства меньше целостности и стилевого единства. Строгая, почти аскетическая сдержанность соседствует здесь с безудержной пышностью, косное, архаизирующее — со смелыми открытиями, во многом опережающими свою эпоху.

* * *

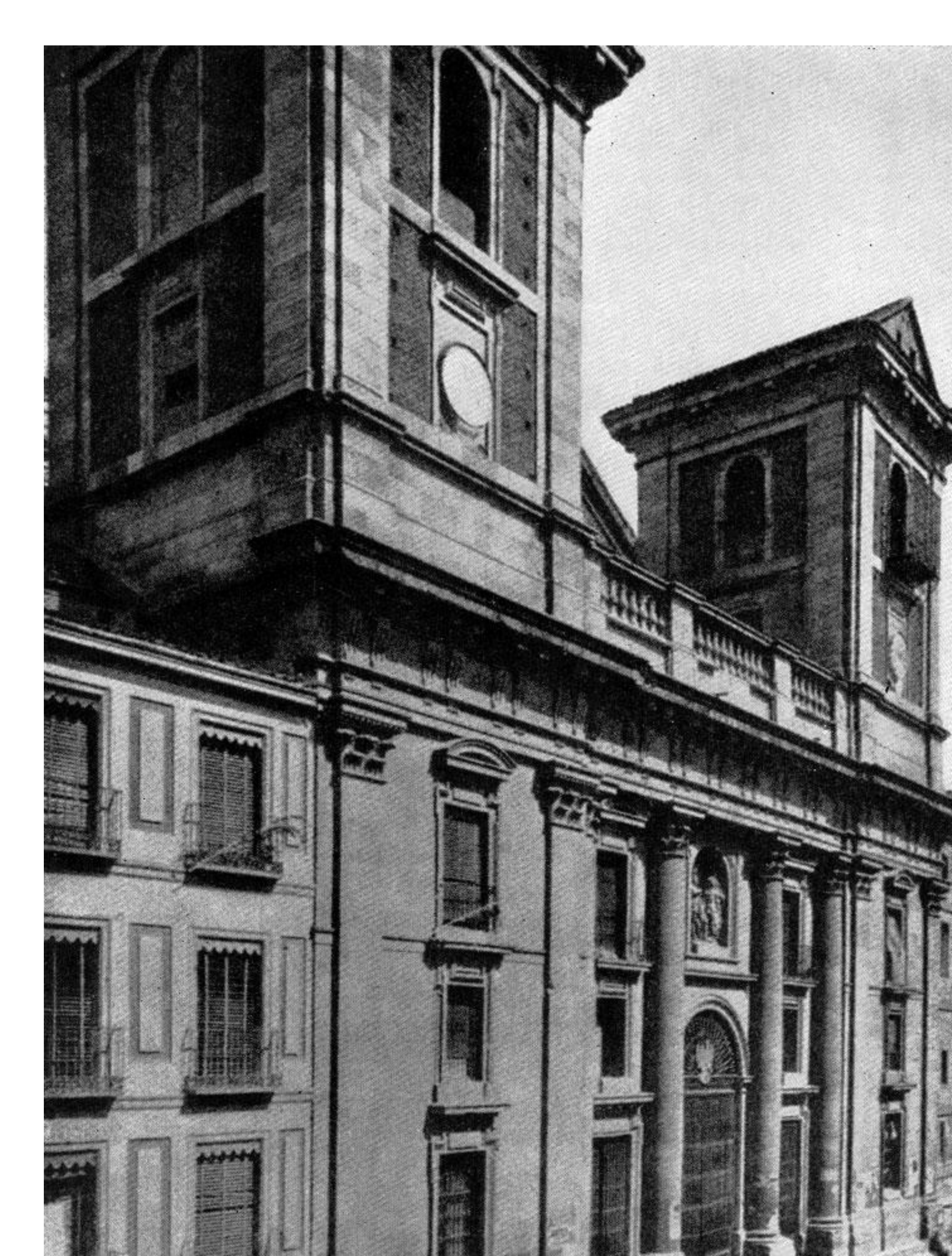
Развитие испанской архитектуры 17 в. шло по пути изживания прочно укоренившихся в конце прошлого столетия традиций Хуана де Эрреры и его школы, которые породили целое направление, известное под названием эрререска, или безорнаментального стиля. В период нарастающего упадка для утверждения абсолютистской власти и идей воинствующего католицизма требовались иные образные средства; предпочтение отдавалось причудливой декоративности, захватывающей воображение зрителя необычайными эффектами.

Насаждение барокко в архитектуре Испании происходило не только «верхушечным» путем. Принципы повышенной живописности были глубоко присущи самому духу национального зодчества; как известно, в прошлом они нашли яркое выражение в постройках платереска. Господство аскетически сдержанного безорнаментального стиля Эрреры на долгие годы сковало развитие местных традиций, в которых всегда были сильны элементы народного творчества и продолжали жить отголоски нарядной мавританской

архитектуры. Поэтому, когда гегемония эрререска была поколеблена, испанские зодчие с большой охотой обратились к формам барокко — стиля современной им эпохи, открывавшего особенно благоприятные возможности для развития коренных особенностей испанского зодчества. Можно было ожидать, что в этих условиях зодчество станет одним из значительных явлений художественной культуры своего времени. Однако испанская архитектура 17 столетия далеко не достигла того высокого расцвета, который переживало в этом столетии изобразительное искусство.

Первая половина 17 в. в архитектуре Испании представляет своеобразный этап преодоления старых и первоначального развития новых форм. Традиции безорнаментального стиля еще во многом сдерживают декоративную фантазию испанских зодчих. Тем не менее барокко проявляет себя здесь то в постройках приглашенного в Мадрид итальянского мастера Крешенци, то — и это заслуживает особенного внимания — в сооружениях самих испанских мастеров, которые подвергают творческой переработке итальянские образцы. Уже в основном произведении последователя Эрреры, зодчего Хуана Гомес де Мора (ок. 1580—1648) — церкви Иезуитской коллегии в Саламанке (заложена в 1617 г.; завершение верхней части здания и строительство внутреннего двора коллегии относится к середине 18 в.), воспроизводящей в плане тип иезуитского храма, в частности римской церкви Джезу,— заметно, в противоположность строгой каноничности стиля Эрреры, стремление к большей декоративности и композиционной свободе. Стилевые принципы барокко, хотя еще в сдержанных формах, отличают фасад собора Сан Исидро Эль Реаль в Мадриде (1626—1651) архитектора фра Франсиско Баутисты, работавшего в 1632—1667 гг.. Здание производит впечатление цельности и торжественной внушительности. Две угловые башни венчают фасад, в котором трехчетвертные колонны, раскрепованный антаблемент и ниша со статуей святого над главным входом создают игру крупных пластических масс. Упомянутые произведения, так же как интересный по своей сложной многокупольной композиции собор Нуэстра Сеньора дель Пилар в Сарагосе (1677) работы художника и

архитектора Франсиско Эрреры Младшего (1662—1685), свидетельствуют о том, что архитектура барокко в этот период еще только зарождалась на испанской почве.



*Фра Франсиско Баутиста. Собор Сан Исидро эль Реаль в Мадриде. Западный фасад. 1626-1651 гг.*

О том, что испанская архитектура находилась в процессе исканий, можно судить на основе созданного известным живописцем и скульптором Алонсо Капо (1601—1667) главного фасада гранадского собора — одного из самых оригинальных и привлекательных памятников 17 века.

Фасад собора в Гранаде представляет собой как бы приставленную к зданию огромную трехпролетную триумфальную арку. Все элементы этой композиции связаны между собой: вертикальная устремленность ее основных членений подхвачена движением стройных плоских декоративных пилястр, плавные очертания аркады находят созвучие во входных порталах, круглых окнах, а также в медальонах, которые украшают стенную плоскость и завершают капители пилястр. Мастер очень смело разнообразит спокойную уравновешенность фасада мотивом сильно выступающего карниза, который не только расчленяет здание по высоте на два Этажа, но благодаря активности своих линий и форм вносит в его решение новые и необычные ритмические акценты. Многосторонняя одаренность Кано проявилась здесь с подкупающей силой. Почти графичный характер тонко прорисованных деталей сочетается с пластической выразительностью и законченностью не только каждого элемента декора, но и всего фасада в целом.

Обычно создание Кано считают сооружением типично барочного характера. Однако оно не имеет аналогий ни в архитектуре барокко в Испании, ни в других странах. Нет здесь и прямой связи с национальными традициями прошлого. Произведение это в своем роде уникально и воспринимается как плод изощренной творческой фантазии талантливого мастера. И вместе с тем его появление на испанской почве закономерно, ибо оно отражает общую тенденцию испанского зодчества к народной декоративности, которая возникла как

своеобразная реакция против аскетического канона эрререска.

* * *

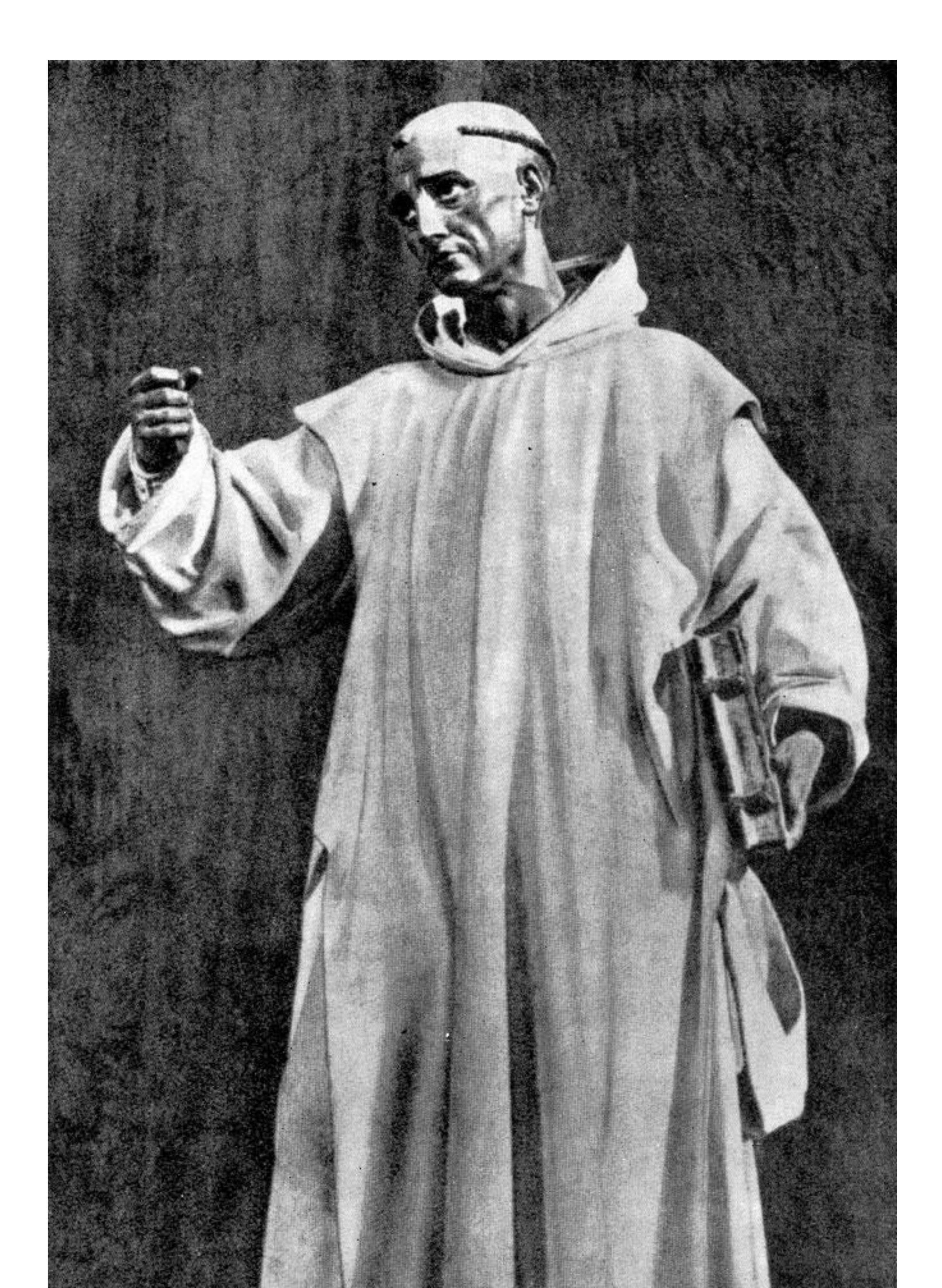
В первой половине 17 в. в Испании наряду с огромными алтарными образами— ретабло — стали создаваться произведения станковой скульптуры. Однако скульптура по-прежнему оставалась всецело подчиненной культовым целям; ее изобразительный репертуар, из которого исключались образы светского содержания (в частности, получивший широкое распространение в других европейских странах скульптурный портрет), был чрезвычайно узким. Испанские мастера создавали статуи Христа, богоматери и различных католических святых, которые либо предназначались для украшения храмов, либо составляли так называемые пасос — скульптурные группы, воспроизводящие сцены из Библии и проносимые в религиозных процессиях по улицам во время католических праздников. Культовая скульптура была в силу этого обращена к широким массам верующих, превращалась в активное средство религиозного воздействия. Изображения святых должны были обладать подчеркнутым правдоподобием; у зрителей возникало впечатление полной реальности этих облаченных в плоть и кровь страдальцев. Раскрашенные статуи нередко украшались настоящими тканями, кружевами, драгоценностями, их раны кровоточили, из глаз струились хрустальные слезы, ноги и руки двигались на шарнирах. Стремление к подобным эффектам вызвало, особенно во второй половине столетия, массовую фабрикацию ремесленных, грубо вульгарных идолоподобных манекенов. Они далеко не определяли подлинное лицо скульптуры «золотого века», но сам факт возникновения этой антихудожественной тенденции свидетельствует об исключительных трудностях, которые возникали перед настоящими талантливыми мастерами. Сложение реалистических принципов в их искусстве осложнялось и тем, что в самом творческом методе испанских скульпторов таились конфликты эстетического порядка. Ведущую тенденцию испанской пластики составило стремление к самобытности,

отказ от подражательности иноземным образцам. Отойдя от работы в камне, скульпторы обратились к традициям средневекового народного творчества, к созданию деревянных раскрашенных статуй. Но к 17 в. скульптура Испании, прошедшая через ренессансный этап развития, обогатилась иным, нежели в средневековье, пониманием человеческого образа. Сочетание полихромии с новым, стоящим на уровне эстетических требований своей эпохи изображением пластических форм породило опасность иллюзорного сходства статуй с живой натурой. Нужна была огромная сила таланта, высокая мера такта и вкуса, чтобы в этих условиях остаться в пределах искусства, достичь подлинной художественной правды.

*Грегорио Фернандес. Оплакивание. Раскрашенное дерево. 1616 г. Вальядолид, Музей.*

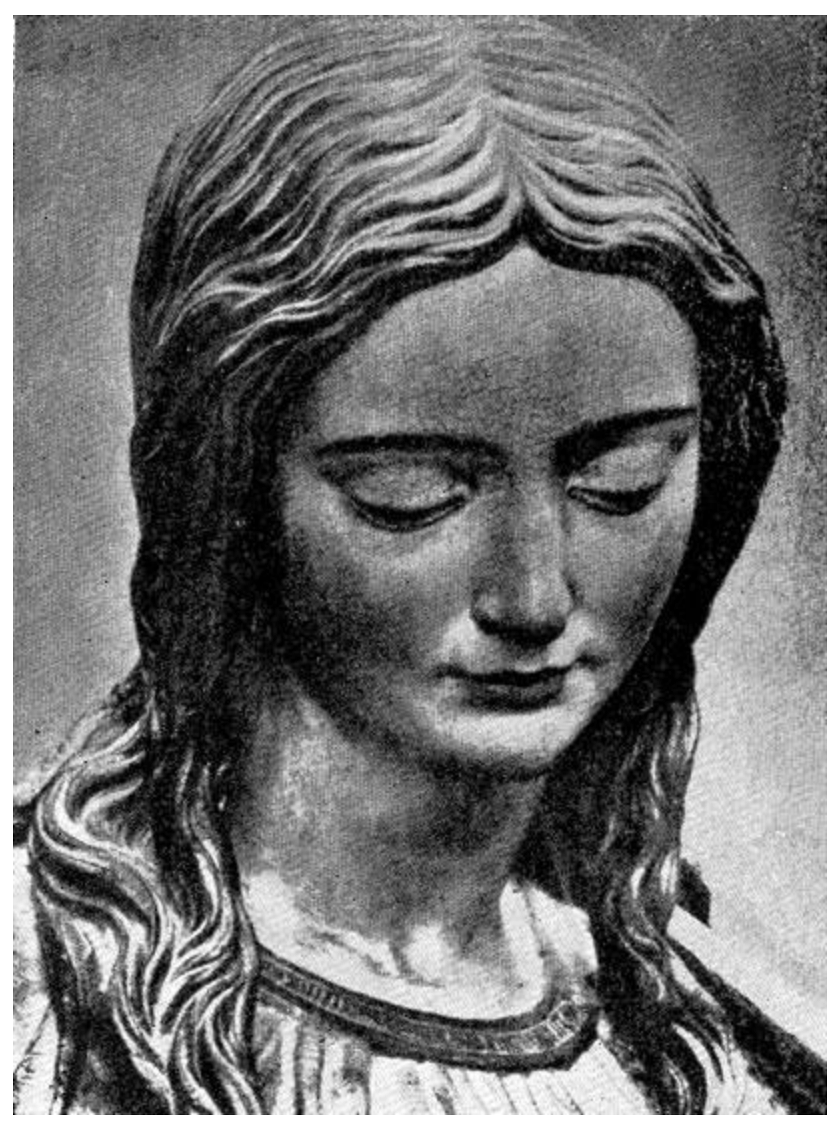
В начале 17 в. в Испании выделились две ведущие школы — северная школа Кастилии с центром в Вальядолиде и южная — в Андалузии. Крупнейшим представителем северной школы был Грегорио Фернандес (ок. 1576—1636), уроженец Галисии, в юности переселившийся в Вальядолид и работавший там до конца жизни. Тщательное изучение натуры сочетается у Фернандеса с драматической эмоциональностью образов. Его влекло изображение глубоких душевных переживаний («Св.

Тереза», Вальядолид, Музей; «Скорбящая богоматерь», Вальядолид, церковь св. Креста). Хотя этот драматизм в известной мере ограничен довольно узкой сферой человеческих чувств — преимущественно скорби и страдания, — суровая сдержанность его выражения составляет привлекательную сторону творчества Фернандеса. Его высшим достижением была скульптурная группа «Оплакивание» (Вальядолид, Музей) —пожалуй, лучшее из того, что было создано кастильскими мастерами в 17 в.. Группа как бы замкнута в пределах строгого, простого по очертаниям силуэта. Но ее эмоциональное звучание, сконцентрированное в первую очередь в образе Марии, достигает большого внутреннего напряжения. Выразительны ее красивое лицо с печатью сдерживаемого страдания и особенно жест взметнувшейся кисти правой руки, столь по-испански скупой и вместе с тем вобравший в себя и страстный религиозный порыв и все отчаяние матери, потерявшей сына. Безжизненное тело Христа (в испанской скульптуре его изображение представляло единственную возможность запечатлеть обнаженное человеческое тело) сохраняет идеальность пропорций, но в целом оно создает впечатление бесплотности, хрупкости, некоторой угловатости форм, что соответствовало религиозным требованиям в изображении бренной телесной красоты.



*Мартинес Монтаньес. Св. Бруно. Раскрашенное дерево. Ок. 1634 г. Севилья, Музей.*

В скульптуре южной Испании сильнее были выражены лирические черты. Ее главой стал выдающийся мастер севильской школы Хуан Мартинес Монтаньес (1568—1649). Искусство Монтаньеса в большей степени, чем искусство его современников, было свободно от религиозной экзальтации и аскетической суровости: в нем преобладало восходящее к Ренессансу понимание гармонии пропорций и красоты форм человеческого тела, что отличает уже его раннее «Распятие» (Севилья, собор). Физическое страдание, подчеркиванием которого нередко злоупотребляли испанские мастера, показано здесь очень сдержанно. Спокойствие, одухотворенность и вместе с тем внутренняя сила присущи большинству работ Монтаньеса. Его святые обладают ярким индивидуальным обликом, и в то же время они сходны между собой богатством духовной жизни. Иногда эти качества проявляются более эмоционально, например в образе св. Бруно (Севилья, Музей), запечатленного словно в момент теологического диспута, но гораздо чаще Монтаньес изображает состояние глубокой задумчивости, созерцательности («Св. Бруно», Кадис, Музей; «Св. Игнатий Лойола», «Св. Франциск Борха»—-в университетской церкви Севильи). Значительное место в его творчестве занимают статуи мадонны то в виде совсем юной девушки, то гордой небесной царицы с младенцем на руках (Севилья, Музей), исполненной величия и чисто земной прелести. Впечатление торжественности образа усиливает многоцветная раскраска драгоценных златотканых одежд, мягким движением складок окутывающих фигуру.



*Мартинес Монтаньес. Голова Марии. Фрагмент скульптурной композиции «Непорочное зачатие». Раскрашенное дерево. Ок. 1630 г. Севилья, собор.*

В произведениях Алонсо Кано, ученика Мартинеса Монтаньеса, возобладало стремление к идеализации. И хотя его скульптурам («Мадонна», Гранада, собор; «Мадонна ла Соледад», Гренада, церковь св. Анны) нельзя отказать в виртуозности исполнения, что особенно отличает их изысканную полихромию, Кано представляется все же довольно поверхностным мастером. Идеализирующая тенденция его творчества наложила отпечаток и на ранние работы его талантливого ученика в Гранаде Педро де Мена (1628—1688). Однако, переехав в Малагу, Педро де Мена смог

не только полностью преодолеть влияние Кано, но и создать такие произведения, которые были в корне противоположены творческим позициям его знаменитого учителя. Искусство мастера, особенно в полных суровой силы рельефах хора собора в Малаге (1658—1662), изображавших около сорока фигур святых, утверждало принципы непосредственного восприятия натуры без всяких прикрас. Его изобразительный язык отличался чертами своеобразной упрощенности и лаконизма. Но постепенно в творчестве Педро де Мена, которое развивалось и во второй половине столетия, нарастали черты религиозной экзальтации и мистицизма. В пору творческой зрелости его привлекало изображение истощенной аскезой человеческой плоти как своего рода бренной и несовершенной оболочки неукротимой жизни духа. Таковы св. Франциск Ассизский (ок. 1663; Толедо, собор) — потрясающий образ монаха-фанатика, Мария Магдалина (ок. 1664; Мадрид, Прадо) - немолодая некрасивая женщина, вся во власти мистического экстаза. В этом произведении сказывается неприятная манерность, свидетельствующая об упадке творчества Педро де Мена.

* * *

Самые значительные завоевания испанского реализма относятся к живописи первой половины 17 века. Основной сферой деятельности мастеров были монументальные религиозные композиции. Бытовой жанр, пейзаж, натюрморт играли скорее подчиненную, нежели самостоятельную роль. Единственным светским жанром, получившим широкое развитие, был портрет. И тем не менее испанская живопись заняла одно из ведущих мест среди других европейских школ 17 века.

Первые десятилетия 17 столетия отмечены в Испании острой борьбой различных художественных направлений. Придворное искусство, которое пыталось противостоять мощному подъему национальной живописи, опиралось на традиции романизма. Это идеализирующее направление долго удерживало свои позиции при консервативном испанском дворе и нашло

выражение в творчестве и в теоретических работах яростного противника реализма Висенте Кардуччо (1578— 1638), итальянца по происхождению, работавшего с 1585 г. в Испании. Между тем новое, передовое в искусстве Испании неустанно пробивало себе дорогу, развиваясь вдали от двора, в местных художественных центрах. Главными очагами реализма «золотого века» на рубеже 16—17 столетий были Севилья и Валенсия — оживленные торговые города, в художественной жизни которых всегда сильнее и ярче, чем в других центрах Испании, проявлялись новые веяния времени.

Первыми живописцами, которые вступили на путь реализма, были работавший в Валенсии Франсиско Рибальта (1551/55—1628), севильянцы Хуан Роэлас (1558/60 - 1625) и Франсиско Эррера Старший (1576—1656). Реалистическое направление развивалось и в других городах Испании. Толеданский художник Хуан Баутиста Майно (ок. 1585 - 1649), будучи учеником Эль Греко, оказался, однако, свободным от влияния своего учителя и получил известность как одаренный мастер-реалист («Поклонение волхвов», Эрмитаж; «Портрет монаха», 1635, Оксфорд, Эшмолен музей). Гранадский живописец Хуан Санчес Котан (1561—1627) положил начало испанскому натюрморту — изображениям скромных предметов народной трапезы в подчеркнуто монументализированных формах (в Испании 17 в. подобные картины, нередко включавшие и бытовые сцены, происходившие в кухне или харчевне, назывались жанром бодегонес—от слова bodegon — трактир, харчевня).

Творчество Рибальты, Майно и Санчеса Котана было созвучно караваджизму. Однако формирование реалистических тенденций в испанской живописи шло в своей основе независимо от Караваджо, будучи вызвано внутренними закономерностями национального искусства, а не внешним заимствованием. Особенно показательна в этом смысле деятельность Рибальты. Отказываясь от условного языка романизма, он впервые в Испании обратился к изобразительным приемам, которые во многом родственны караваджистским. Поэтому сам термин «испанский

караваджизм» достаточно условен. Его применение не должно заслонять коренных особенностей раннего этапа в развитии испанского реализма 17 века. Но в свою очередь нельзя отрицать того, что обладавшие могучей силой воздействия творческие идеи Караваджо ускорили процесс сложения тех художественных принципов, которые составили своеобразие этого этапа на почве Испании.

Искания Рибальты приобрели законченный характер в его зрелом творчестве — в произведениях из жизни св. Франциска для монастыря капуцинов близ Валенсии и в картинах картезианского монастыря в Порта Коэли. Резкие контрасты светотени подчеркивают материальность выступающих на темном фоне крупных монументальных фигур («Апостол Петр»; Валенсия, Музей). Изображение окружающей среды почти отсутствует, детали сведены к минимуму. Особенно выразительны лица, в которых тщательное изучение натуры сочетается с внутренней силой чувств, достигающей иногда большого напряжения («Евангелист Лука», 1627—1628; Валенсия, Музей). Искусство Рибальты полно ощущения реальности и одновременно—в отличие от Караваджо — аскетически сурово, подчас не свободно от мистицизма, что проявляется в одном из самых его известных полотен — «Видение св. Франциска» (Мадрид, Прадо).

*Франсиско Рибальта. Видение св. Франсиска. Между 1612 и 1628 гг. Мадрид, Прадо.*

Еще более широкий характер имели художественные искания Эрреры Старшего, мастера яркого колористического дарования. Огромные по размерам, написанные свободным, пастозным мазком полотна Эрреры несут на себе как бы отпечаток его необузданного темперамента. Его наиболее известные работы — «Св. Василий Великий» (Лувр) и «Видение св. Василия» (Севилья, Музей) относятся к 1639 г. В луврском полотне св. Василий и Окружающие его святые образуют величественную группу на фоне золотисто-розовых

клубящихся облаков. В очертаниях их крепких фигур и остроконечных головных уборов, в выражении суровых живых лиц, особенно св. Василия с горящими черными глазами, есть что-то грозное, неумолимое: седобородый патриарх произносит слова христианского вероучения. Художник достигает ощущения торжественности этого момента умелой компоновкой фигур, их уверенной пластической лепкой и звучностью богатой оттенками живописи. Интерес к конкретной человеческой индивидуальности отличает немногочисленные жанровые произведения Эрреры. Его картина «Слепой музыкант» (Вена, галлерея Чернин) заключает в себе типические черты испанского жанра: отсутствие развернутого сюжета, статичность действия, близость к жанровому портрету, изображающему простых людей.

*Франсиско Эррера Старший. Св. Василий Великий. 1639 г. Париж, Лувр.*

Противоречивость художественной жизни Испании первых десятилетий 17 столетия, когда новое неизбежно встречало противодействие старого, нашло яркое отражение в теоретическом труде «Искусство живописи» севильского художника Франсиско Пачеко (1564—1654). Его сюжетные композиции и портреты занимают весьма скромное место в истории испанской живописи. Пачеко, человек большой художественной культуры, завоевал известность главным образом как опытный педагог, владевший обширными

знаниями. Служба в инквизиции в качестве цензора (он контролировал сюжеты картин) не мешала ему увлекаться гуманистическими идеями. Некоторая ограниченность мировоззрения сочеталась у него порой со смелыми, передовыми взглядами. В упомянутой выше книге (вышла в Севилье в 1649 г.) Пачеко во многом выказывает себя сторонником романизма. Но в изложении практических советов живописцам, например в области портрета, работы с натуры, он отдал дань развивающемуся реализму. Отчетливее всего это сказалось в том, что Пачеко чрезвычайно высоко оценил искусство лучшего из своих учеников — Веласкеса.

Искания Рибальты, Эрреры Старшего и других мастеров подготовили почву для расцвета испанской живописи в творчестве таких выдающихся живописцев, как Хусепе Рибера и Франсиско Сурбаран. Их жизненные судьбы сложились различно; искусство каждого отличалось яркими индивидуальными особенностями. И тем не менее и Риберу и Сурбарана объединяет то общее, что составило своеобразие испанского реализма: отказ от условно идеального характера образов, глубокая правдивость восприятия жизни, обращение к натуре, подлинный демократизм, повышенный интерес к характерности человека и его внутреннему миру, конкретность художественного языка. Общим было и то, что творчество обоих живописцев — крупнейших мастеров монументальной религиозной композиции — отмечено не только печатью важных реалистических завоеваний, но и отразило воздействие мистических тенденций. Однако основу искусства этих художников составили страстные поиски жизненной правды.

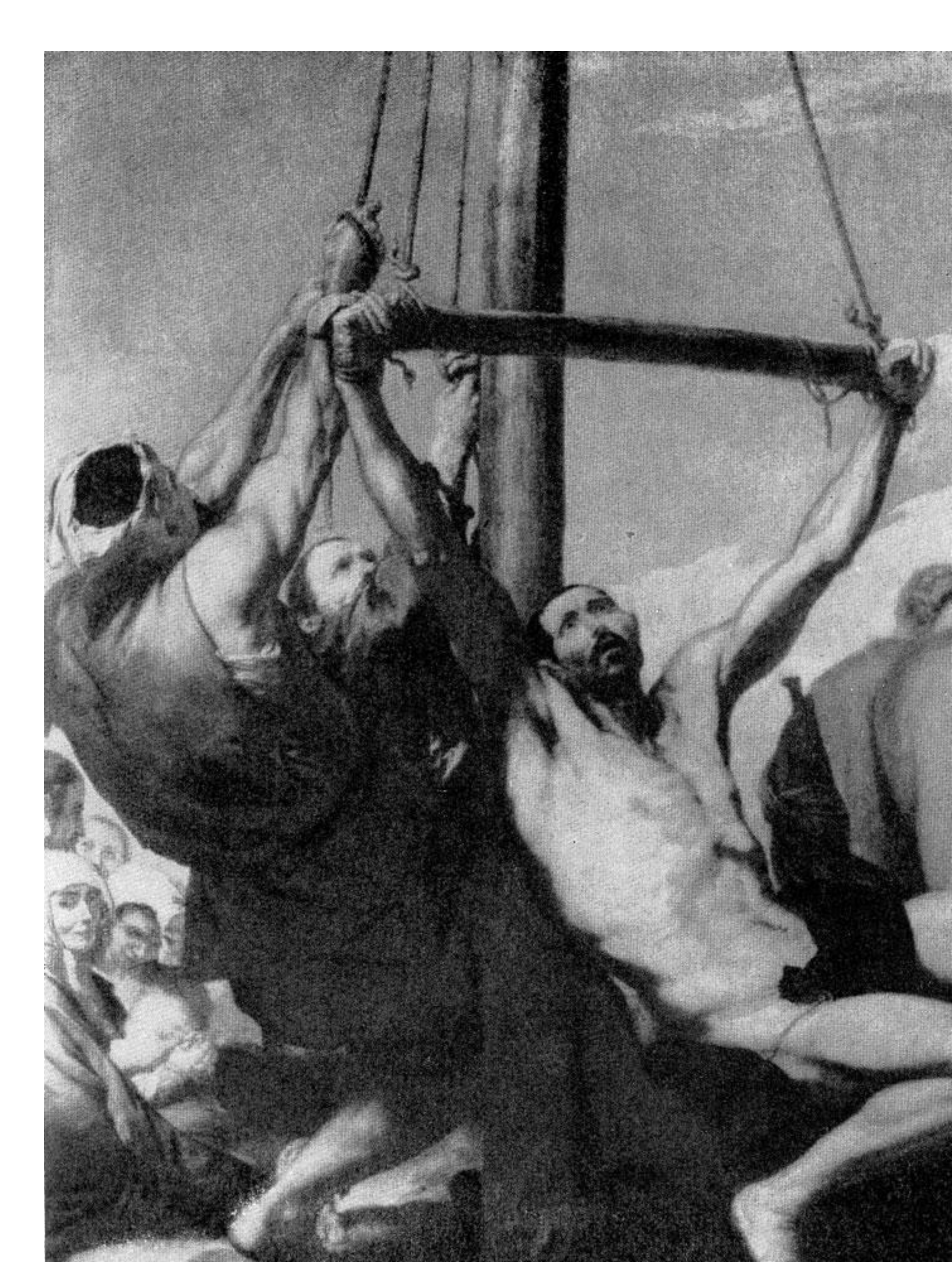
Хусепе Рибера (ок. 1591 —1652), уроженец города Хативы близ Валенсии, был, вероятно, учеником Франсиско Рибальты. В 1612 или 1613 г. он навсегда уехал в Италию. Вначале молодой Рибера вел полунищенский образ жизни, кочуя по итальянским городам и пытливо изучая знаменитые памятники искусства, особенно увлекаясь произведениями Караваджо. Наконец в 1616 г. он поселился в Неаполе, находившемся в то время под властью Испании. Работая придворным живописцем

неаполитанских вице-королей, Рибера пробыл здесь до конца жизни. Он оказал влияние на многих итальянских мастеров — и представителей неаполитанской школы и даже живописцев столь противоположного ему академического направления. Но несравненно большее значение имело творчество Риберы для Испании. Тесная связь с итальянской культурой способствовала появлению в его творчестве тем и образов, незнакомых испанскому искусству, обогатила его талант новыми гранями. Творческая деятельность мастера была достаточно многообразной — он обращался не только к религиозным, но и к мифологическим сюжетам и портрету, был также одним из выдающихся мастеров гравюры 17 столетия.

Рибера — художник ярко выраженного драматического плана. Не случайно его так привлекала тема мученического подвига, страдания человека. Картины, изображавшие мученичества различных католических святых, были широко распространены в живописи барокко. Но Рибера сумел избежать мелодраматизма и ложного пафоса, присущего подобным произведениям итальянских живописцев. Его образы полны глубокого и искреннего человеческого чувства, что проявилось уже в раннем полотне — «Мученичество св. Себастьяна» (1628; Эрмитаж). Творческое развитие Риберы шло по пути преодоления караваджизма и все большего обогащения художественных средств. Его восприятие человеческого образа становилось содержательнее, освобождаясь, с одной стороны, от некоторой отвлеченности, а с другой — от подчеркивания чисто внешней выразительности натуры.

Отмеченная уже чертами художественной зрелости картина «Мученичество св. Варфоломея» (1630; Мадрид, Прадо) — само воплощение жестокой жизненной правды. В центре полотна — обнаженное мускулистое тело мученика, которого палачи с усилием поднимают на перекладину столба. Образ святого написан с той конкретностью, которая заставляет искать в нем черты реальной модели. Но вместе с тем Рибера сумел вложить в выражение его грубого скуластого лица такую силу человеческого страдания и такой страстный

душевный порыв, что картина производит впечатление большого внутреннего драматизма. Это чувство усилено напряженными цветовыми созвучиями, на которых строится колорит картины.

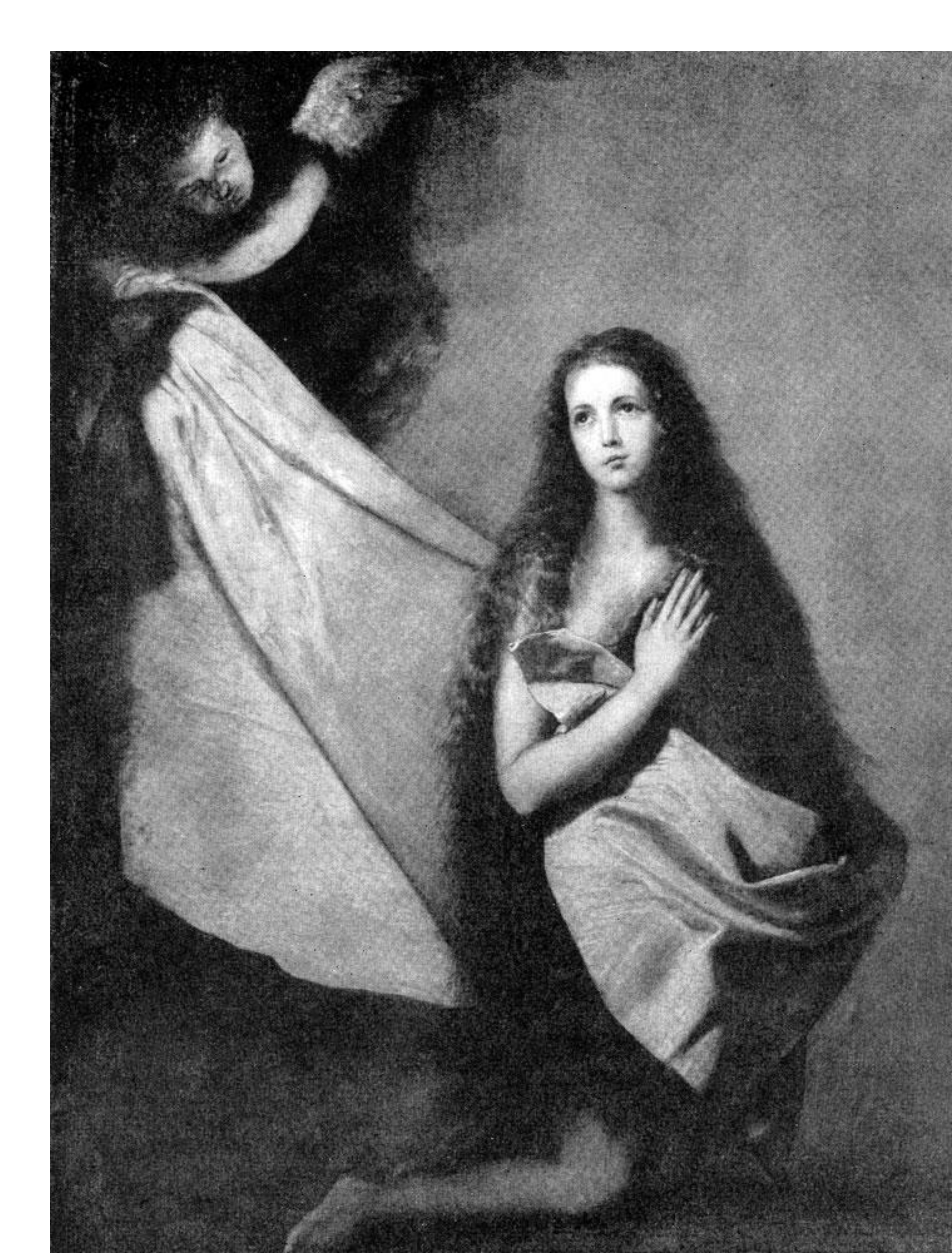


*Рибера. Мученичество св. Варфоломея. 1630 г. Мадрид, Прадо.*

Особого внимания заслуживают произведения Риберы, написанные на мифологические сюжеты. Противоречивость творчества мастера, главным проявлением которой была его религиозная ограниченность, сказалась в этих работах со всей очевидностью. Чувственное, языческое начало было враждебно Рибере; недаром в мифологических образах он нередко подчеркивал проявления животной низменности. В одной из лучших его гравюр (1628) образ пьяного силена с тупым вульгарным лицом и рыхлым, раздувшимся, как бочка, телом олицетворяет необузданную стихию пьяного обжорства. Внося в гравюру столь присущие его искусству пластичность фигур и богатую, сочную светотеневую игру, Рибера запечатлевает этот мифологический персонаж как реально увиденную натуру. Тема мученичества занимает значительное место и в его картинах на мифологические сюжеты. Но если религиозные композиции мастера одухотворены глубоким и возвышенным чувством, то здесь торжествует показ бессмысленно звериной жестокости, физической муки («Аполлон и Марсий», 1637; Брюссель, Музей изящных искусств). Основу лучших работ художника — будь то трагически скорбное «Оплакивание Христа» (1637; Неаполь, монастырь Сан Мартино) или знаменитая «Св. Инеса» (1641; Дрезден, Картинная галлерея) — составляет глубина человеческого переживания. Согласно легенде, юная христианка Инеса была обнаженной брошена на поругание. В ответ на горячую молитву девушки свершилось чудо: с неба слетел ангел, бросивший ей покрывало, а распущенные волосы скрыли ее нагое тело. Однако содержание прославленного произведения Риберы значительно шире отраженной в нем религиозной идеи. Образ Инесы — это воплощение целомудренно чистой, трогательной и светлой юности. Полны правдивости ее тонкая фигура подростка, прелестное лицо с огромными сияющими глазами, подобные мантии волны шелковистых золотисто-каштановых волос, нежные руки, особенно кисти, прозрачно-розовые от пронизывающего их света. В картине отразились наиболее

типичные черты зрелого искусства Риберы. Повествование, в котором главным является изображение внутреннего состояния человека, подчеркнуто сдержанно, немногословно. Своеобразна композиция, построенная по любимому мастером принципу диагонального движения с угла на угол крупных живописных пятен. Осязаемая вещественность в передаче деталей — мы видим отдельные пряди пушистых волос Инесы, ее влажные от слез ресницы, фактуру плотной ткани покрывала — сочетается с высокой мерой художественного обобщения. Приемы художника подчас очень необычны. Так, Рибера намеренно условно, только намеком передает скрытое золотистым сиянием реальное пространство вокруг фигуры святой; в самой фигуре св. Инесы есть некоторая несоразмерность, поза ее не вполне естественна, но эта угловатость, недоговоренность, освобождая образ от традиционной культовой репрезентативности, заставляют острее ощутить его подлинную поэтическую содержательность. Что касается красочного строя картины, написанной в широкой и свободной манере, то ее редкий по красоте, богатый оттенками и рефлексами колорит может служить великолепным образцом мощной тональной живописи Риберы.

*Рибера. Св. Инеса. Фрагмент.*



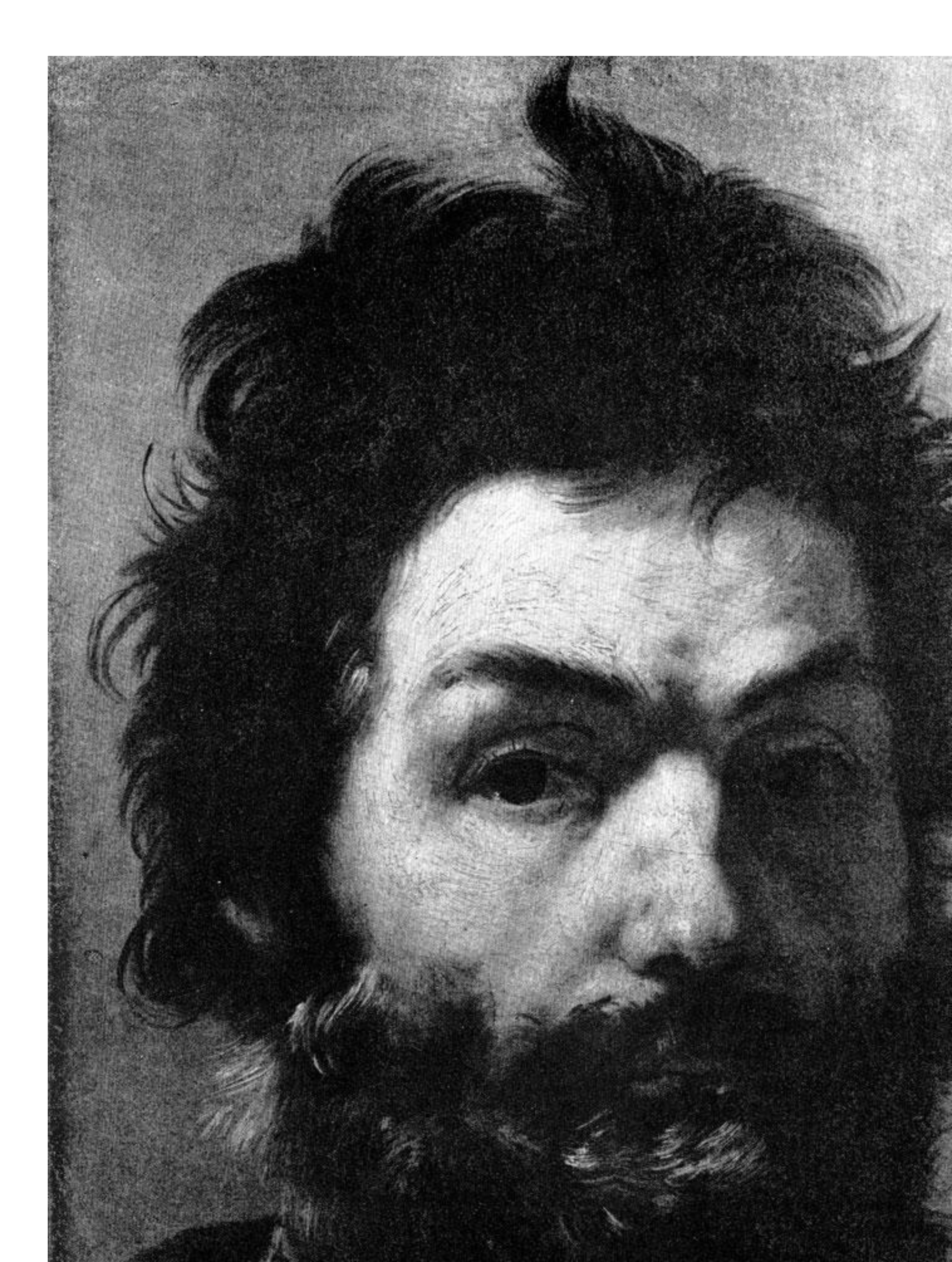
*Рибера. Св. Инеса. 1641 г. Дрезден, Картинная галлерея.*

Столь характерное для мастера неустанное внимание к индивидуальной выразительности человеческого облика проявилось в его некоторых портретных работах, хотя портрет в строгом смысле этого слова занимает среди произведений Риберы незначительное место. По-видимому, традиционные рамки парадного портрета сковывали его творческие возможности, а присущий ему интерес к социальным типам, не удостаивавшимся портретных изображений, слишком противоречил незыблемым канонам испанского портретного искусства. Не случайно поэтому множество полотен Риберы создано в своеобразном жанре, в котором органически сочетаются принципы портретного и сюжетного образа.

К этому специфическому жанру относится целый ряд изображений святых католической церкви и философов древности, написанных с представителей социальных низов. Ничего не скрывая и не преувеличивая, художник точно следует натуре, передавая суровые, опаленные солнцем лица, бедную одежду, крупные узловатые руки («Св. Иероним», 1626, Эрмитаж; «Св. Варфоломей», Мадрид, Прадо; «Св. Иаков Старший», 1646, Москва, Музей изобразительных искусств им, А. С. Пушкина).

Наиболее многосторонне Рибера характеризует человека в произведениях, стоящих вне религиозного сюжета,—в изображениях так называемых философов. Мастер далек здесь от аллегорической трактовки; в центре его внимания опять-таки конкретная натура. Но, запечатлевая в своих мыслителях облик бедного рыбака или бродяги, он не ограничивается фиксацией мелких чисто жанровых особенностей, а стремится насытить образ внутренней содержательностью. Правда, этого ему удается достичь не сразу. Кажется, в насмешку назван «Смеющимся Демокритом» (1630; Мадрид, Прадо) немолодой оборванец с вульгарным плутовским лицом уличного попрошайки. Но, постепенно постигая человеческую индивидуальность, Рибера создает одно из самых своих

замечательных произведений — дрезденского «Диогена» (1637). Большой внутренней силы исполнено смугло-бледное лицо Диогена с широким разлетом бровей, придающим ему оттенок скорбности; в спокойном выражении его затененных, лишенных блеска глаз мы ощущаем истинную мудрость человека, познавшего жизнь до конца. Рибера поднимается здесь до самого глубокого в своем творчестве понимания личности.



*Рибера. Диоген. Фрагмент. 1637 г. Дрезден, Картинная галлерея.*

*Рибера. Диоген. 1637 г. Дрезден, Картинная галлерея.*

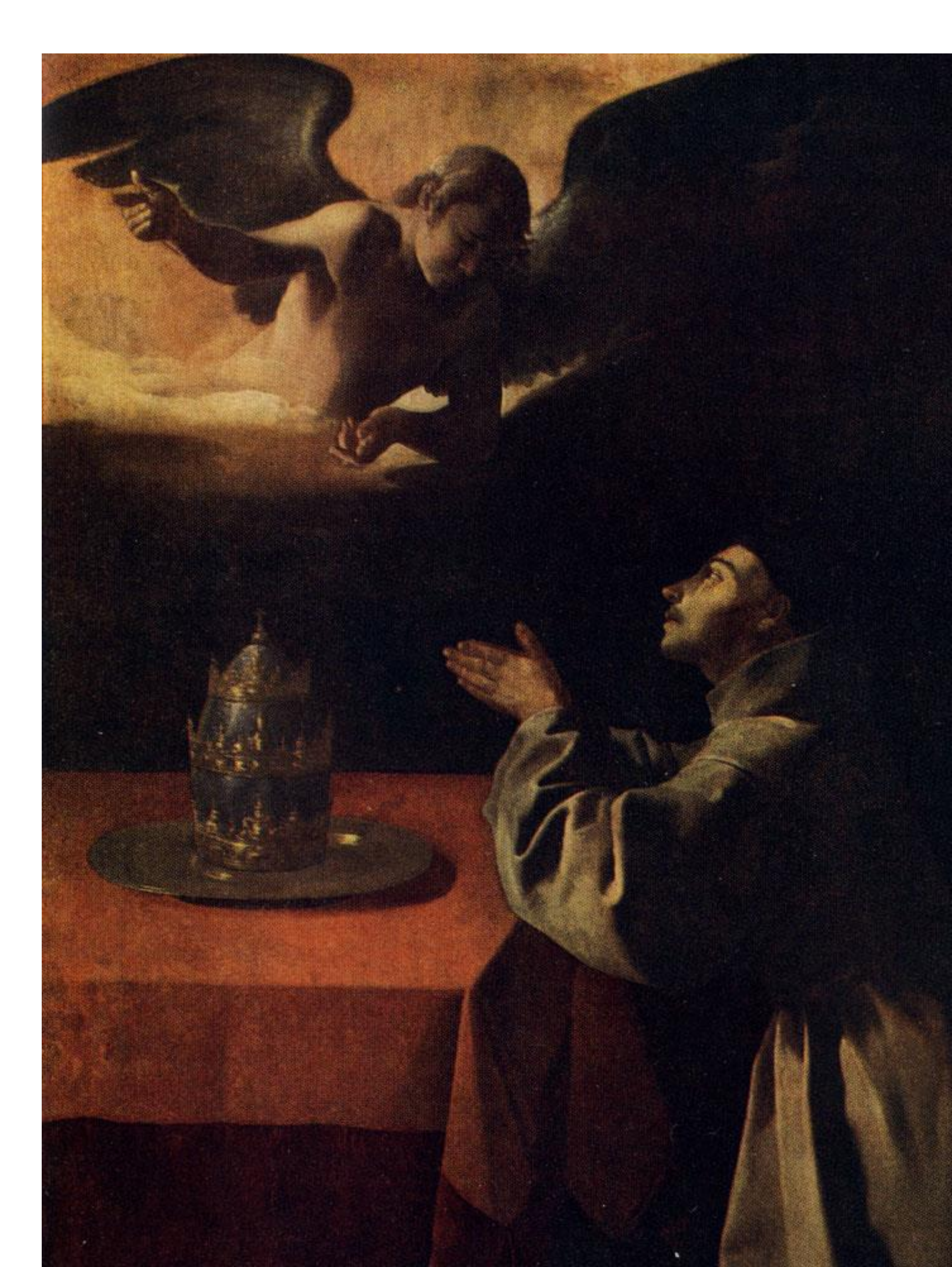
*Рибера. Хромоножка. 1642 г. Париж, Лувр.*

В 1642 г. он пишет «Хромоножку» (Лувр). В этом произведении, также сочетающем принципы портретного и сюжетного, в данном случае уже жанрового образа, художник дал наиболее острое выражение проблем реальной действительности. Рибера ставит своей целью воспроизвести взятую «с улицы» натуру во всей ее несколько нарочитой неприкрашенности. Не случайно поэтому в облике калеки, в его неприятной, похожей на гримасу улыбке есть оттенок вульгарности. Вместе с тем в изображении этого представителя социального дна мастер намеренно прибегает к тем приемам репрезентации, которые были присущи парадному портрету и образам католических святых. Нескладная фигурка Хромоножки, высясь на полотне и выделяясь на фоне неба и просторного пейзажа, приобретает особую значительность.

Творческая эволюция Риберы приводит его к поискам жанрового решения темы, к насыщенному светом тональному колориту. Эти качества отличают созданную в 1643/48 г. картину «Обручение св. Екатерины» (Нью-Йорк, Метрополитен-музей), мягкую, светлую по настроению и чудесную по живописи как в целом, так и в удивительно красивых деталях. В духе народной жанровой сцены написано одно из последних произведений мастера — луврское «Поклонение пастухов» (1650), в котором господствует ясный дневной свет, — здесь все просто, возвышенно и человечно.

Своеобразную противоположность драматическому искусству Риберы представляет сдержанно суровое искусство Франсиско Сурбарана (1598—ок. 1664). Сын эстремадурского крестьянина, он учился в Севилье у Вильянуэвы, заурядного живописца, занимавшегося раскраской скульптуры. Несомненное влияние на мастера оказала художественная среда Севильи: он работал с Эррерой Старшим, его другом был Веласкес. Жизнь Сурбарана, о которой известно чрезвычайно мало, прошла безвыездно в Испании, главным

образом в Льеренне — маленьком местечке в Эстремадуре, и в Севилье; он посещал Мадрид и, возможно, жил там некоторое время в старости.



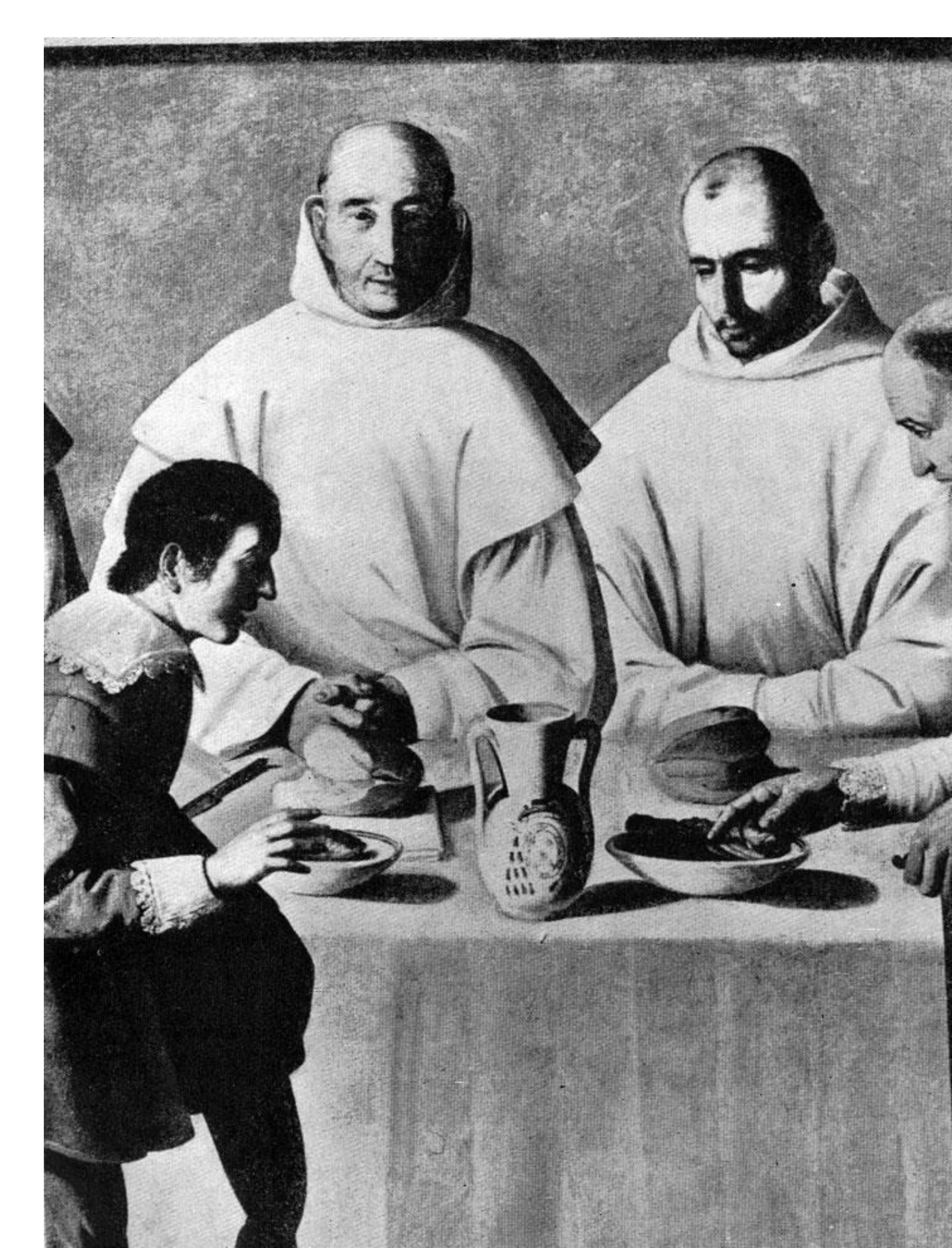
*Сурбаран. Молитва св. Бонавентуры. 1629 г. Дрезден, Картинная галлерея.*

F. DZVRBARAN.

*Сурбаран. Посещение св. Банавентуры св. Фомой Аквинским. 1629 г. Берлин.*

Основными заказчиками Сурбарана были различные испанские монастыри, и сам мастер чаще всего изображал сцены из жизни святых-монахов, которым он посвятил несколько циклов картин. Черты мистицизма присущи многим произведениям Сурбарана, и в его позднем творчестве они становятся определяющими. Но в пору своего творческого расцвета, в 1630—1640-х гг., художник полон мощного ощущения реальной жизни, и оно властно вторгается в сферу канонических религиозных представлений. Этот период открывается одним из ранних живописных циклов, посвященным жизни св. Бонавентуры (1629), где ярко проявилось художественное своеобразие мастера. В картинах Сурбарана оживает монотонный размеренный обиход испанских монастырей. Все действующие лица написаны с натуры; предельно лаконично и с особой материальностью воспроизведены обстановка и предметы повседневного монашеского быта. Простота и уравновешенность статичной композиции соответствуют характеру действия, развивающемуся медленно, спокойно и чинно. Его герои, полные неиссякаемой духовной силы, внешне замкнуты, погружены в себя. Крупные фигуры размещены как бы параллельно плоскости холста в узкой пространственной зоне, при этом нередко вводится своего рода прорыв в глубину, не всегда органично связанный с передним планом приемами перспективы. Картины построены на соотношении светлых и темных плоскостей и крупных цветовых пятен. Строгая гамма серебристо-серых, черно-коричневых тонов нередко обогащается акцентами насыщенно красного цвета, который вносит своеобразный эмоциональный оттенок сдерживаемого напряжения, внутреннего накала. Не все картины цикла равноценны. В некоторых («Смерть св. Бонавентуры», «Св. Бонавентура на Лионском соборе»; Лувр) изобразительные приемы Сурбарана кажутся для своего времени архаичными, нарочито упрощенными, фигуры застылы, расположение их в пространстве условно, так как и более близкие к зрителю и

более отдаленные от него персонажи сохраняют одинаковый масштаб. Лучшими произведениями цикла являются «Молитва св. Бонавентуры» (Дрезден) и берлинское «Посещение св. Бонавентуры Фомой Аквинским», в котором событие средневековой католической легенды перенесено художником в обстановку современного ему монастырского быта. Здесь воспроизведена скромная келья ученого монаха с ее простой обстановкой — деревянной мебелью, полкой с тяжелыми фолиантами; Бонавентура показывает Фоме Аквинскому и сопровождающим его монахам распятие — источник своего богословского вдохновения. Чудесное появление ангела, который сообщает св. Бонавентуре имя кандидата на папский престол, является содержанием величественной картины Дрезденской галлереи. Заслуживает внимания само изображение чудес в творчестве Сурбарана. Его художественное видение необычайно конкретно и лишено элементов фантастики (это качество присуще всему испанскому искусству 17 столетия). Не случайно поэтому в полотнах Сурбарана ангелы простодушны, порой неуклюжи и словно написаны с простых крестьянских парней или монастырских служек, а все, что происходит в сфере потустороннего, приобретает черты земной реальности. Картинам мастера, основу которых составляет реалистическое восприятие действительности, подобное изображение чудесного придает оттенок некоторой наивной патриархальности, усиливая их жизненную выразительность. Иное впечатление производят те произведения Сурбарана («Видение святому Педро Ноласко распятого Петра», 1629, Прадо, или некоторые картины из цикла монастыря в Гваделупе), где преобладает настроение религиозной экзальтации. Здесь особая конкретность видения художника приводит к преувеличенной, подчас пугающей выразительности мистических образов.



*Сурбаран. Чудо св. Гуго. Фрагмент.*

*Сурбаран. Чудо св. Гуго. 1635 г. Севилья, Музей.*

Творчество Сурбарана развивалось в сторону все большей пластической осязательности фигур и предметов, его образы становились глубже и значительнее, а живописная манера, освобождавшаяся от резких караваджистских светотеневых Эффектов, свободнее и красочнее. В дальнейшем (особенно в цикле гваделупского монастыря) художник обратился к более сложному решению пространства и свето-воздушной среды; в живописи у него становится преобладающим общий серебристый тон. Но в целом творческая эволюция Сурбарана до 1650-х гг., когда начался упадок его искусства, не отличается большим разнообразием стилистических исканий. Проявившиеся в картинах из жизни св. Бонавентуры особенности его художественного языка в той или иной мере сказались и в других его известных полотнах 1630-х гг. — «Видении праведного Алонсо Родригеса» (1630; Мадрид, Академия Сан Фернандо), «Апофеозе Фомы Аквинского» (1631; Севилья, Музей) и в картине 1635 г. севильского музея, изображающей чудо, которое произошло при посещении трапезной монастыря святым Гуго: вкушаемое монахами во время поста мясо в присутствии святого превратилось в угли. Эмоциональный строй этой картины отличается удивительной сдержанностью. Ничто не обнаруживает волнения присутствующих здесь монахов, торжественно восседающих в чинном молчании за длинным столом монастырской трапезной. Узкое пространство, в котором помещены фигуры, словно ограничено плоскостями стены и белой, спускающейся почти до полу скатертью стола. В то же время фигуры монахов обладают повышенной объемностью, создающей впечатление их стереоскопичности. В известной мере этот прием напоминает принцип барельефного решения. Очертания поставленного под углом стола образуют своего рода небольшую авансцену, где расположены основные действующие лица; справа введен столь частый у Сурбарана мотив довольно условного изображения дальнего плана, видимого в вырезе арки. Сопоставление геометрически четких плоскостей и крупных пластических объемов, господство пронизанных ясным светом белых, светло-золотистых, серых и

синих красочных пятен рождает ощущение удивительной художественной цельности.

Портрет в творчестве Сурбарана —это не только один из жанров, в котором работал художник, это система видения, столь ярко проявляющаяся в его сюжетных композициях. Нередко поэтому трудно провести четкую грань между его портретами определенных лиц (обычно монахов) и некоторыми изображениями святых католической церкви, отличающимися почти портретной достоверностью. Фигуры монахов и святых на картинах Сурбарана, представленных во весь рост, одетых то в жесткие, затканные золотом ризы, то в рясы из грубого холста, поистине монументальны. В картине «Св. Лаврентий» (1636; Эрмитаж) душевное состояние героя показано очень сдержанно: слегка откинуто назад обращенное к небу мужественное лицо, правая рука прижата к груди. В коренастой фигуре святого, которая господствует над развертывающимся за ним пейзажем, в массивных очертаниях богатого, с роскошной вышивкой темно-красного дьяконского стихаря и падающей тяжелыми складками белой рясы есть что-то могучее, незыблемое. При всей своей одухотворенности этот крепкий испанский юноша с широким простым лицом крестьянина так же прочно связан с землей, как прочно он стоит на ней. Св. Лаврентий держит в руке железную решетку, на которой, согласно легенде, он был сожжен заживо. Четко вырисовываясь на фоне пейзажных далей и серебристо-голубоватого неба, ее зловещий силуэт вырастает рядом с фигурой святого. Картина полна спокойного величия, которое подчеркивает и просторы расстилающегося на дальнем плане пейзажа и струящийся сквозь легкие облака рассеянный золотистый свет.

*Сурбаран. Портрет доктора Саламанкского университета. Ок. 1658-1660 гг. Бостон, музей Гарднер.*

Среди наиболее известных портретных произведений Сурбарана следует отметить портреты теолога Иеронима Переса (ок. 1633; Мадрид, Академия Сан Фернандо) и доктора Саламанкского университета (ок. 1658—1660, Бостон, музей Гарднер).

*Сурбаран. Натюрморт с апельсинами и лимонами. 1633 г. Флоренция, собрание Контини-Бонакосси.*

Столь присущая Сурбарану конкретная вещественность изображения проявилась в его натюрмортах, лучшим образцом которых является натюрморт 1633 г. (Флоренция, собрание Контини-Бонакосси). И в области натюрморта мастер сочетает принцип плоскостной статически уравновешенной композиции с предельной объемностью и четкостью форм предметов, каждый из которых своеобразно монументализирован. Построение натюрморта Сурбарана с первого взгляда может показаться слишком простым, но оно связано тонким ритмом очертаний предметов, созвучием их форм и красок и при своей необычайной целостности обладает особой торжественной красотой. Обобщенность трактовки не препятствует точному восприятию материальной фактуры предметов: глиняных сосудов, сочных фруктов, нежных лепестков розы, отраженных в холодном отблеске металлической тарелки. Крупные красочные пятна отличаются повышенной цветовой звучностью: весь натюрморт построен на смелом и изысканном сочетании чистых и ярких желтых, оранжевых, красных и розовых тонов.

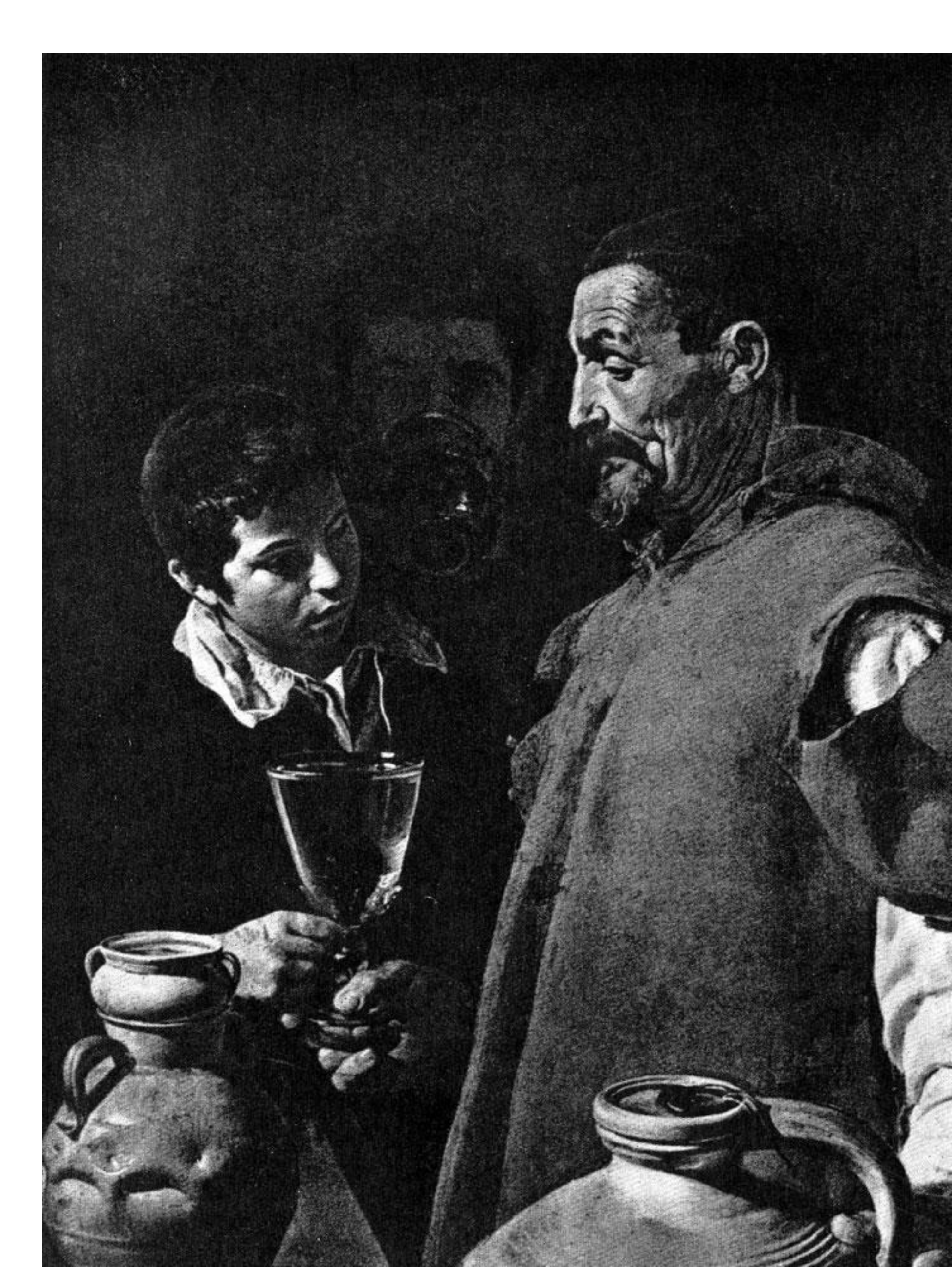
Наряду с суровыми и величественными образами Сурбаран создавал произведения лирического характера («Поклонение пастухов», 1638; Гренобль, Музей), у него часто встречаются детские образы. В период творческой зрелости лирическая тема не играла значительной роли в его искусстве. Напротив, с 1650-х гг. она стала ведущей, приобретя при этом столь неожиданные для Сурбарана черты сентиментальности и даже слащавости. С другой стороны, в позднем творчестве мастера возобладало мистическое начало. Захваченное общим упадком испанской культуры, искусство Сурбарана стало безжизненным и вялым. Только в одной из своих поздних картин он вновь обрел прежнюю художественную силу. Это эрмитажное «Отрочество Марии» (ок. 1600) — чистый и скромный образ набожной испанской девочки.

Испанский реализм в творчестве Риберы и Сурбарана эволюционирует от эмпирического изучения натуры к обобщению, от более узких художественных задач к решению широких проблем живописи своего времени. Высшим

выражением Этих тенденций стало искусство Веласкеса, которое вместе с тем далеко вышло за пределы национальной школы и приобрело мировое значение.

Диего Родригес де Сильва Веласкес родился в 1599 г. в Севилье в небогатой дворянский семье. Рано обнаруживший склонность к искусству, маленький Диего был отдан отцом в мастерскую Эрреры Старшего. Однако вскоре он покинул своего учителя, который обладал на редкость тяжелым характером. Дальнейшее образование Веласкес получил в мастерской Пачеко.

Уже в своих первых произведениях Веласкес ищет новых, самостоятельных путей в искусстве. Он пишет в это время главным образом картины в жанре бодегонес. Хотя относительно атрибуций и датировок его ранних произведений существует много неясного, можно с уверенностью сказать, что бытовая испанская живопись получила наиболее яркое выражение именно в творчестве молодого Веласкеса. Не случайно до недавнего времени большинство бодегонес связывалось с его именем. Между тем лишь немногие из них могут быть признаны работами мастера. Наиболее ранней является эрмитажный «Завтрак» (ок. 1617), видоизмененная реплика с которого находится в Будапештском музее. В 1618-1620 гг. были созданы «Старая кухарка» (Эдинбург, Национальная галлерея), «Служанка-мулатка» (частное собрание), «Музыканты» (Берлин), «Завтрак двух юношей» и «Водонос», хранящиеся в собрании герцога Веллингтона в Лондоне.



*Веласкес. Водонос. Ок. 1620 г. Лондон, собрание Веллингтон.*

На ранних этапах творческого развития мастер еще не мог подняться до большого реалистического обобщения. Картины в жанре бодегонес как бы отражают его первое знакомство с реальной жизнью, которую он увлеченно стремится постичь. Своеобразный эмпиризм этих произведений объясняется тем, что художник внимательно исследует детали явлений, еще не схватывая их как целое, не проникая в их глубокое внутреннее содержание. Сказывается и известная зависимость от традиций караваджизма. Но эти еще во многом наивные и вместе с тем естественные и правдивые полотна молодого Веласкеса, по существу, глубоко отличны от внешне более виртуозных, но нередко бездушных произведений караваджистов. Его прежде всего привлекает образ человека, простого, изображенного без всяких прикрас. Он запечатлел здесь увиденных в реальной жизни лукавых испанских парней, седобородых стариков, простодушных и некрасивых мальчишек, пожилых горделивых андалузок. Глубокий интерес Веласкеса к реальной жизни сказывается и в том, что он стремится в жанре бодегонес преодолеть характерный для караваджизма отрыв образов от их жизненной среды, ввести в картину - хотя бы и в очень лаконичной форме — элементы конкретного окружения.

Как и все испанские мастера, Веласкес писал композиции и на религиозные сюжеты. Но его немногочисленные ранние картины этого рода совсем лишены мистического оттенка. Особенно необычно для традиционного изображения евангельского сюжета такое произведение, как «Христос в доме Марфы и Марии» (ок. 1620; Лондон, Национальная галлерея). По существу, это тот же жанр бодегонес. Перевод в сферу религиозной картины здесь чисто условный — справа на стене помещена небольшая картина, запечатлевшая посещение Христом Марфы и Марии. Некоторые восходящие к бодегонес приемы отличают и «Поклонение волхвов» (1619) в Прадо.

В 1623 г. Веласкес переезжает в Мадрид; в том же году он был назначен придворным живописцем испанского короля.

На первый взгляд может показаться, что судьба Веласкеса, который был признан в придворных сферах и поэтому менее зависел от тирании церковных заказов, сложилась удачно. Однако в действительности его жизнь в Мадриде была очень тяжелой. В противоположность другим великим художникам своего времени он не мог целиком отдаться искусству. Его карьера при дворе — это карьера придворного, как бы медленно восходившего по иерархической лестнице освященных традицией официальных должностей, вплоть до гофмаршала двора (в 1656 г.). Занимая различные должности при дворе, художник присужден был отдавать время и силы на выполнение бесконечной, мелочной, подчас унизительной работы. И как живописец Веласкес был ограничен преимущественно заказами своего господина — Филиппа IV.

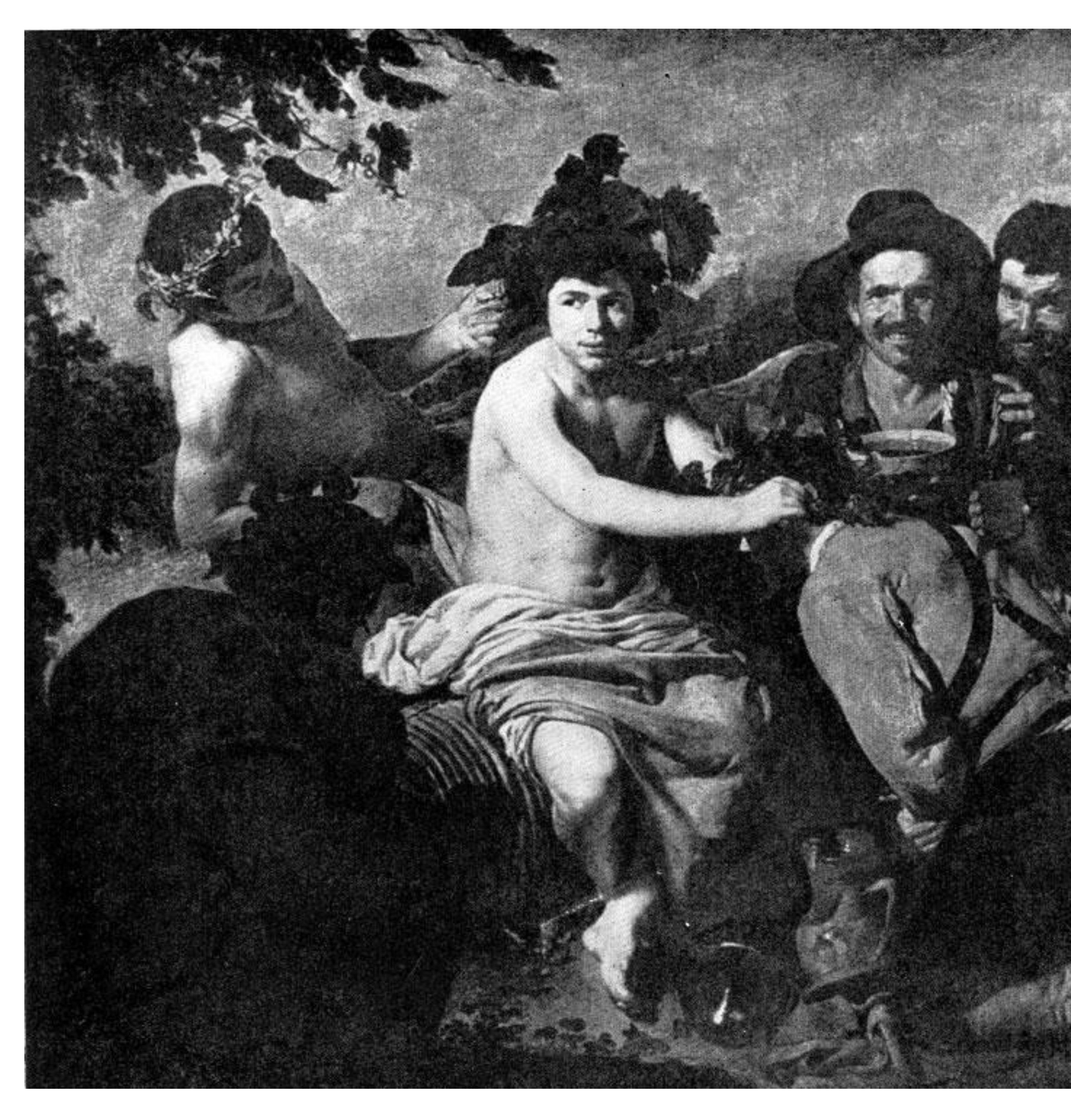
До нас дошли лишь скупые сведения о почти сорокалетней жизни Веласкеса в Мадриде. Но даже то немногое, что о нем известно, создает привлекательный образ человека высокого душевного благородства и тонкой интеллектуальности. Работая при дворе, Веласкес сумел сохранить внутреннюю свободу, человеческое достоинство. Он не подчинил свое творчество прихотям и вкусам знатных заказчиков, не сказал в нем ни одного слова лжи. Уже современники называли его «художником Истины».

В первых придворных портретах Веласкеса, например в портретах Филиппа IV 1628 г. (Прадо), заметна известная зависимость от традиций 16 в. (работ А. Санчеса Коэльо и его круга). Но вместе с тем в них появилось и нечто новое, характерное именно для Веласкеса, — умение мастера достигнуть единства парадного и одновременно живого и правдивого изображения, в котором раскрывались пока что немногие еще и не очень глубокие, но зримые черты конкретного человеческого характера.

Творчество молодого севильянца было крайне враждебно встречено придворными живописцами, среди которых

наиболее яростным его противником был Висенте Кардуччо. Своеобразным и сложным испытанием для Веласкеса явился королевский заказ 1627 г. — создание историко-аллегорического полотна, посвященного изгнанию морисков из Испании в 1509—1510 гг. Он согласился писать картину при условии организации конкурса, в котором должны были принять участие и придворные живописцы, и одержал блестящую победу (в 18 в. картина эта погибла при пожаре королевского дворца).

В 1628 г. в Испанию с дипломатическим поручением приехал Рубенс. Возможно, Рубенс стал свидетелем создания Веласкесом его картины «Вакх» (1628— 1629; Прадо).



*Веласкес. Вакх. 1628-1629 гг. Мадрид, Прадо.*

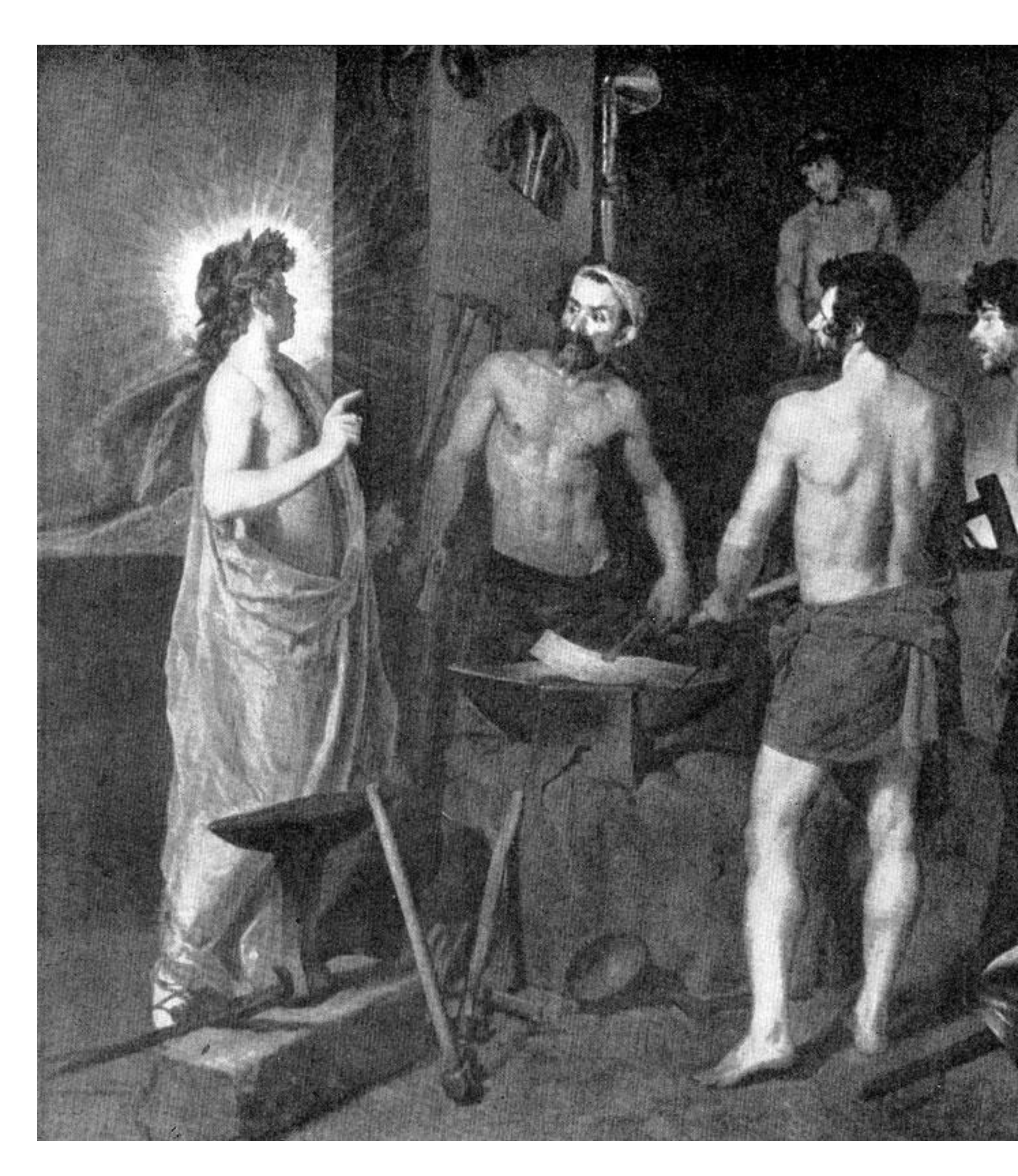
Образный замысел этого произведения смел и необычен. Картина совсем не похожа ни на полотна Рубенса с их бурной чувственной стихией, ни на овеянные светлой поэзией

вакханалии Пуссена. Веласкес изобразил пирушку испанских бродяг в присутствии античного бога Вакха, который венчает одного из них — возможно, принимаемого в эту компанию солдата — венком из виноградных листьев. Веласкес запечатлел здесь представителей социальных низов, передав их выразительный облик, огрубевшие под знойным солнцем лица, полные бесшабашного веселья, но в то же время отмеченные печатью сурового жизненного опыта. Но, взяв образы из самой реальности, он сообщил им более широкий смысл, чем в своих бодегонес, выведя действующих лиц из обстановки кухни или харчевни в природу и связав их с изображением Вакха, что придало картине впечатление не обыденно-бытового, а более значительного, возвышающегося над повседневностью события. Художника интересует не собственно мифологическая сторона замысла, а возникающая благодаря введению мифологических персонажей атмосфера обшей приподнятости образов, как бы приобщенных к силам природы. И хотя сопоставление античного бога и представителей социальных низов общества выглядит необычайно смело, оно не кажется искусственным. Вакх в картине Веласкеса приобрел чисто человеческие качества; в то же время окружающие его бродяги при всей неприкрашенности их облика лишены всякого оттенка вульгарности — в их образах, исполненных душевного размаха, есть что-то крупное и значительное.

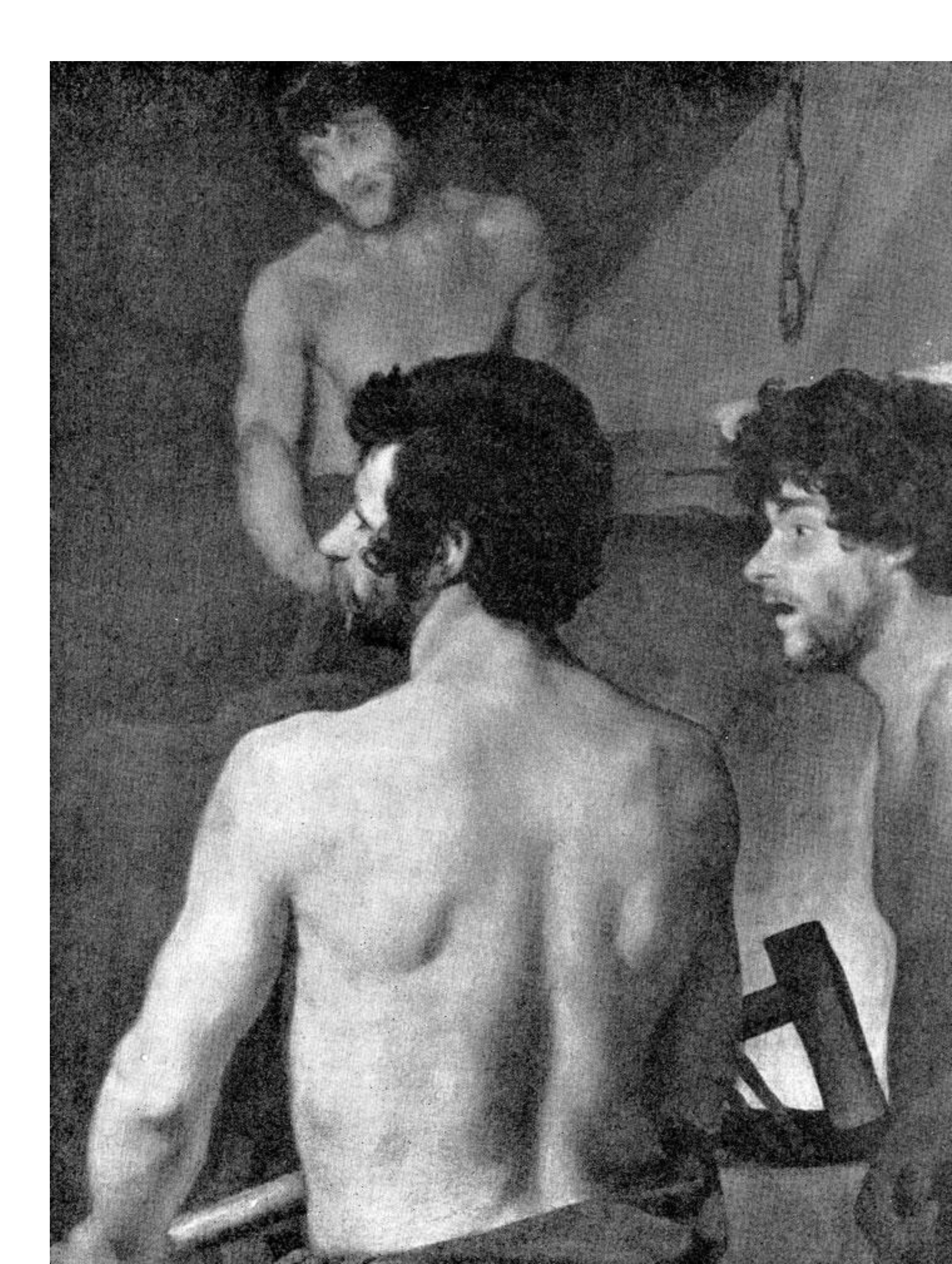
Изображение фигур в пейзаже впервые поставило перед Веласкесом с такой полнотой проблему передачи окружающей человека среды. Однако он ограничился здесь введением условного пейзажного фона за фигурами первого плана, написанными в мастерской, при искусственном освещении. Живописное выполнение картины во многом неровно. Так, окружающие Вакха фигуры выдержаны в несколько тяжеловатой коричнево-красной гамме. Но цветовое звучание фигуры Вакха (некоторые исследователи считают, что она была переписана Веласкесом после посещения Рубенсом Мадрида), построенное на сочетании серебристо-перламутровых и светло-красных с сиреневым оттенком тонов,

уже предвещает будущего Веласкеса, одного из величайших колористов мировой живописи.

Возможно, по совету Рубенса Филипп IV послал Веласкеса в 1629 г. в Италию, где мастер посетил Геную, Венецию, Рим и Неаполь.



*Веласкес. Кузница Вулкана. Ок. 1630 г. Мадрид, Прадо.*



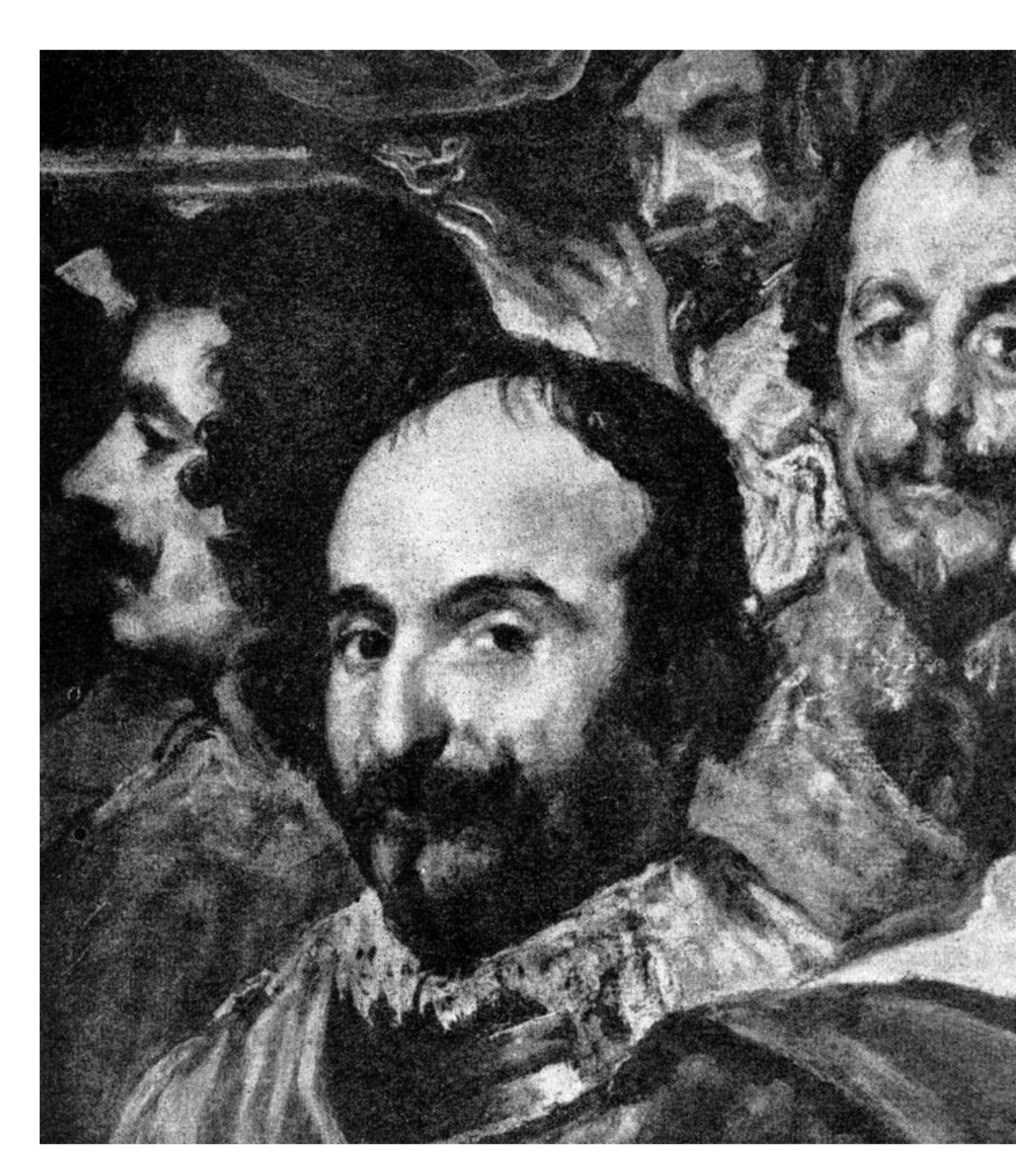
*Веласкес. Кузница Вулкана. Фрагмент.*

В созданной в Риме около 1630г. картине «Кузница Вулкана» (Прадо) он необычайно оригинально решает мифологическую тему. Изображен эпизод античного мифа: Аполлон сообщает богу огня Вулкану, который находится в кузнице в окружении циклопов, о неверности его супруги богини Венеры. В этой картине меньше, нежели в «Вакхе», акцентированы мотивы реальной действительности. И Аполлон, окруженный сиянием, и обманутый Вулкан, и циклопы — это образы, приподнятые над повседневностью. Однако возвышение, «обожествление» мифологических персонажей приобретает здесь оттенок иронии, оно как бы дано художником «не всерьез». Оттенок прозаичности придан изображению самого Аполлона. Обнаженные фигуры Вулкана и циклопов не отличаются идеальной красотой, и хотя их движения, особенно помощников Вулкана, свободны и красивы— это в первую очередь живые люди, в которых передана целая гамма непосредственных человеческих чувств, вызванных неожиданной вестью Аполлона,— гнев Вулкана, изумление, любопытство, сочувствие его помощников. И в воплощении окружающей среды, в целом значительно более совершенном по сравнению с «Вакхом», сочетается близость к натуре (правая часть картины изображает внутренность кузницы с пылающим горном, раскаленным металлом на наковальне и орудиями труда) с условной трактовкой интерьера слева, где, как в полотнах ренессансных мастеров, сквозь подобие выреза в стене виден идеальный пейзаж. Однако Веласкес сумел привести в равновесие противоречивые элементы этой картины — в художественном отношении его образы, при их известной двойственности, вполне убедительны. Общий замысел произведения состоит в том, чтобы устранить ту степень условности, которая была неотъемлемым качеством картины на мифологический сюжет, вдохнуть в нее ощущение жизни. Вступая в соревнование с итальянскими живописцами официального академического направления, Веласкес выходит победителем, смело ломая установившиеся традиции.

«Кузница Вулкана» чрезвычайно интересна и с точки зрения развития живописного метода Веласкеса. Уже здесь получают выражение те принципы его колоризма, которые составляют новую веху в истории мировой живописи. Эти особенности колорита наиболее наглядно воспринимаются в сопоставлении с живописью венецианских мастеров 16 в. В их полотнах колорит, исполненный красоты и мощи, как бы обладает определенной степенью идеального обобщения. Живописное видение Веласкеса в большей мере основывается на реальном соотношении тонов. Он как будто никогда не удаляется от натуры и тем не менее достигает поразительного богатства и изысканности красочного решения. И даже в «Кузнице Вулкана»—картине на мифологический сюжет — колорит лишен всякой условности. Цветовой строй этого произведения с его сдержанной золотистой тональностью и мягкими розоватыми рефлексами, которые отбрасывает огонь на бледно-смуглые тела кузнецов, подсказан художнику самой жизнью и вместе с тем прекрасен своей благородной живописностью.

В 1631 г. Веласкес, обогащенный итальянскими впечатлениями, вернулся на родину. Его искусство как бы приобрело новые силы, стало увереннее и зрелее. В этот период художника особенно привлекает проблема световоздушной среды. В полотнах 1630-х гг. исчезают глухие темные тени, резкие линии; картины полны воздушной глубины, мягкий серебристый свет окутывает фигуры. В палитре преобладают сочетания зеленовато-коричневого и серо-голубого; мастер широко применяет валеры, то есть переходы и соотношения тонов в пределах одного цвета. В портретных работах нередко вводятся пейзажные фоны. Для художника, связанного придворными заказами, это было возможно прежде всего в жанре конных и так называемых охотничьих портретов. Он создает в 1634—1636 гг. своеобразные портреты-картины, где его модели изображены на фоне широких гористых далей Кастилии и покрытого легкими облаками неба. Среди произведений подобного рода выделяется конный портрет маленького инфанта Бальтасара Карлоса (Прадо).

*Веласкес. Сдача Бреды. 1634-1635 гг. Мадрид, прадо.*



*Веласкес. Сдача Бреды. Фрагмент.*

Яркое свидетельство зрелого искусства Веласкеса — его картина «Сдача Бреды» (1634—1635; Прадо), запечатлевшая падение в 1625 г. голландского города-крепости - одну из немногих крупных побед испанского оружия в неудачной для Испании войне с Нидерландами. С поразительной для своего времени новизной и смелостью Веласкес решил в «Сдаче Бреды» историческую тему. Он отказался от традиционного парадно-аллегорического изображения и сумел не только глубоко объективно показать событие испано-нидерландской войны, но и подняться до стихийного осознания закономерностей исторического процесса.

Изображен торжественный момент, когда командующий голландским гарнизоном Юстин Нассау вручает ключ от крепости испанскому полководцу Спиноле, милостиво дарующему свободу побежденным. Эпизод передачи ключа составляет центр композиции и является одновременно психологической завязкой всей картины. Тонко и тактично противопоставлены здесь друг другу высокий, стройный Спинола и коренастый, грубоватый Нассау. Их чувства показаны очень сдержанно, но за внешней элегантностью облика испанского полководца ощущается благородство его натуры. Не менее выразителен и образ Юстина Нассау, сгорбившегося словно от внутренней тяжести.

Абсолютистская Испания и Нидерландская республика противопоставлены в картине как два не только национальных, но и социальных лагеря. В правой части композиции изображена группа испанцев, над которыми возвышается лес стройных копий (эти поднятые к небу копья сразу привлекают внимание зрителя, и не случайно в Испании веласкесовское полотно часто носит название «Копья»). Их четкий и мерный ритм усиливает впечатление организованности и компактности многочисленного испанского войска. Художник создал здесь превосходные портреты представителей испанской аристократии. Но не может не вызвать восхищения та высокая мера исторической объективности, с которой Веласкес охарактеризовал враждебную сторону: с чувством уважения и симпатии он

изобразил мужественных голландцев — простых людей из народа. В самих очертаниях их крупных фигур, в их живых естественных движениях чувствуется, что дух защитников крепости не сломлен. Особое значение приобретает образ молодого солдата с мушкетом на плече, который изображен в трехчетвертном повороте к зрителю. У него простое, почти простоватое лицо вчерашнего крестьянина или подмастерья, но оно полно такой выразительности, что из эпизодического персонажа этот голландский юноша вырастает в воплощенный с удивительной правдой тип человека молодой страны, представителя новой социальной силы.

В 1630-х и в 1640-х гг. Веласкес пишет большое количество портретов. На протяжении двух десятилетий он создал целую галлерею представителей испанского общества.

Непосредственное впечатление от его портретов - в первую очередь поразительная достоверность внешнего облика человека, как бы переданного во всей жизненной трепетности. Среди произведений мастера есть образы, характер которых раскрывается сравнительно просто. Однако в целом истолкование его портретов — чрезвычайно сложная задача. Художник изображает человека таким, каков он есть, в целостном единстве самых противоречивых проявлений характера, подчас сложных, как сама жизнь. Портреты Веласкеса так же неповторимо своеобразны и различны между собой, как и живые люди. Кроме того, по большей части образы художника как бы защищены от проникновения в их внутренний мир броней внешней бесстрастности, строгой сдержанности облика. И тем не менее острота восприятия художником человеческой индивидуальности составляет захватывающую силу его портретов — будь то грубовато-тяжеловесный, хитрый и жестокий временщик граф-герцог Оливарес (ок. 1638; Эрмитаж), суровый, хмурый стареющий вельможа дон Хуан Матеос (ок. 1632; Дрезден, Галлерея), элегантный, избалованный жизнью итальянский кардинал Камилло Анстальи (1640-е гг.; Нью-Йорк, собрание Испанского общества), погруженный в работу скульптор Мартинес Монтаньес (ок. 1637; Прадо) или овеянный благородным

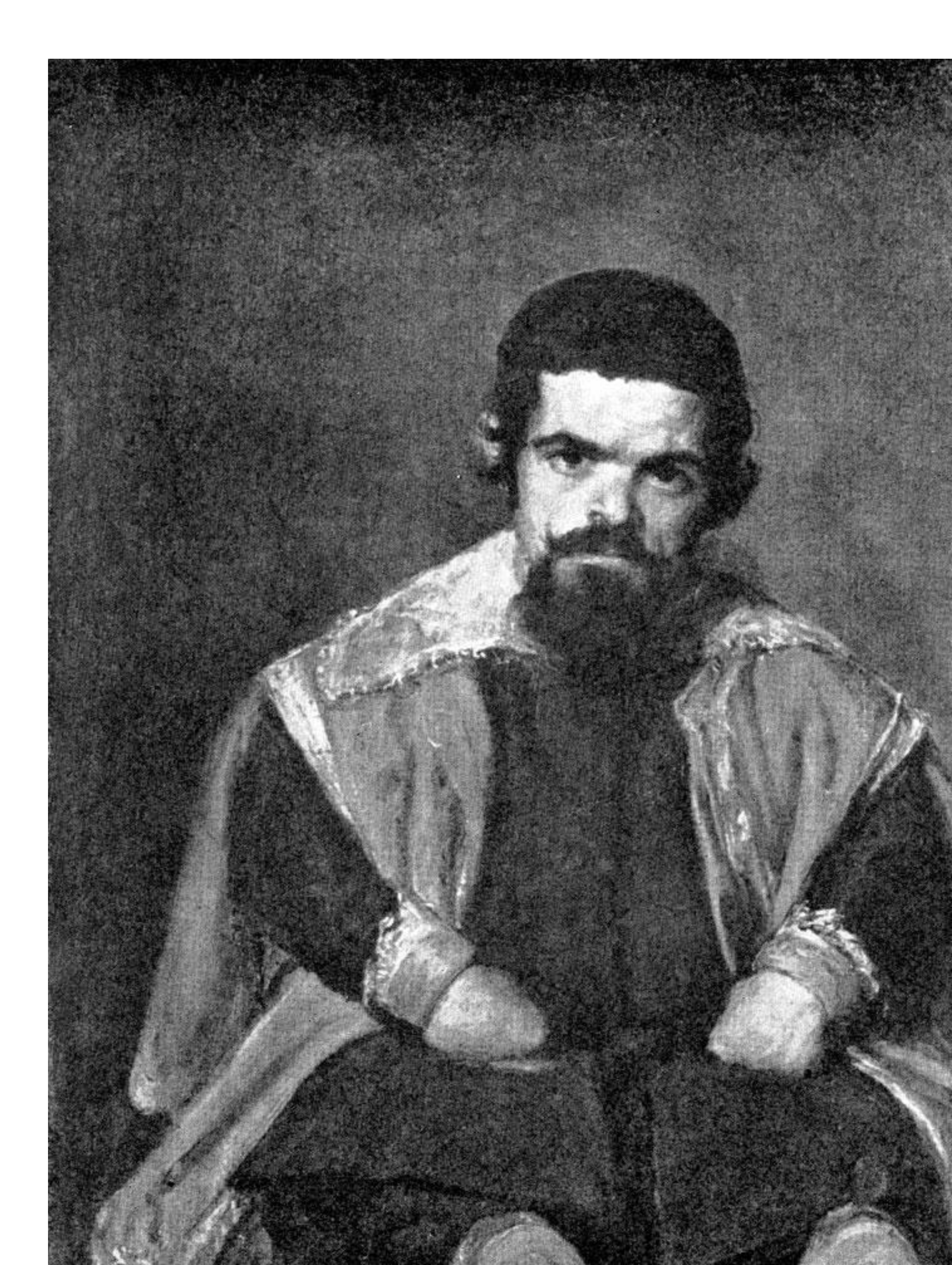
изяществом образ «Дамы с веером» (ок. 1648; Лондон, собрание Уоллес).

Чаще всего мастер писал погрудные и поясные портреты, почти лишенные аксессуаров. Серо-коричневый фон в них благодаря соотношению валеров кажется воздушным, обладающим глубиной. Создается полное ощущение окружающей фигуру реальной среды. Впечатление объема человеческого тела достигается не столько светотеневой лепкой, сколько точно найденной постановкой фигуры, динамикой ее линий, очертаниями силуэта. При этом композиционное построение, выбор позы, жеста, поворота головы, наконец, сочетание красок и движение мазков подчеркивают наиболее характерные черты модели. Свободно положенные краски образуют тончайший слой, сквозь который нередко просвечивает крупнозернистый холст. Особой виртуозности художник достигает в моделировке лица, черты которого передаются легким движением кисти; они как бы возникают из общего живописного целого; переходы светотени и расположение мазков выявляют и пластическую форму лица и его строение. В гамме красок преобладает сочетание темных тонов, соответствующее тонам одежды испанской аристократии. Однако цветовая гамма портретов при ее, казалось бы, сдержанности обладает редкой живописной красотой. Сам черный цвет лишен непроницаемости, он полон богатейших оттенков. Строгое цветовое решение портретов оживляется изысканными сочетаниями зеленоватого и серо-коричневого, черного и золота. Художник извлекает поразительные эффекты звучания целой гаммы серых тонов, то более темных, мягких, то переходящих к оливковым, то достигающих чистого, свежего жемчужного оттенка. Каждый из портретов Веласкеса выполнен в неповторимом красочном созвучии, в особом живописном ключе. Иногда это проявляется в своеобразной сдержанности колористического строя, как, например, в портрете неизвестного (1630-е гг.; Лондон, собрание Веллингтон), который выдержан в общей золотисто-коричневой тональности и весь пронизан мерцанием серо-оливковых оттенков воздушного фона. Лаконизм и строгость

изобразительного решения соответствуют существу портрета — среди произведений Веласкеса это один из наиболее сложных по внешней «замкнутости» образа и по скрытому в нем богатому внутреннему содержанию. И как своеобразная противоположность лондонскому портрету — портрет Филиппа IV, созданный в каталонском городе Фрага и известный под этим названием (1644; Нью-Йорк, музей Фрик), который воспринимается как своего рода живописная феерия. Уже само сочетание розовато-малиновой одежды и жемчужно-серебристых кружев, покрывающих ее тонким узором, необычайно красиво. Художник как будто совсем незаметно обогащает это основное созвучие серо-перламутровых и красных тонов портрета введением золотисто-коричневых оттенков, то более темных и интенсивных в волосах Филиппа, то более освещенных в изображении некоторых деталей костюма. Переливчатость нежных, приведенных в нерасторжимое цветовое единство красок оттеняется темным пятном большой широкополой шляпы, которую держит король. С виртуозным мастерством написано красное страусовое перо на красном фоне; свободными мазками передана фактура плотного матового шелка камзола, хрупкого кружева, жесткого пергаментного свитка в руке монарха. Ничто не преувеличено, все естественно, все сохраняет близость к натуре, и вместе с тем создано произведение, редкое по великолепию колорита.

Однако красочная сторона жизни никогда не становилась для Веласкеса главным объектом изображения. Даже в этом портрете, который должен был бы отличаться особой парадностью, видно, насколько объективно и глубоко раскрывает он внутреннюю сущность человека. В «Ла Фраге» торжественно-спокойная поза, богатство роскошного костюма, совершенство живописного исполнения лишь оттеняют душевную вялость испанского монарха, прозаичность и заурядность его натуры.

*Веласкес. Портрет шута Эдь Примо. Фрагмент. 1644 г. Мадрид, Прадо.*



*Веласкес. Портрет шута Себастьяно Мора. Ок. 1648 г. Мадрид, Прадо.*

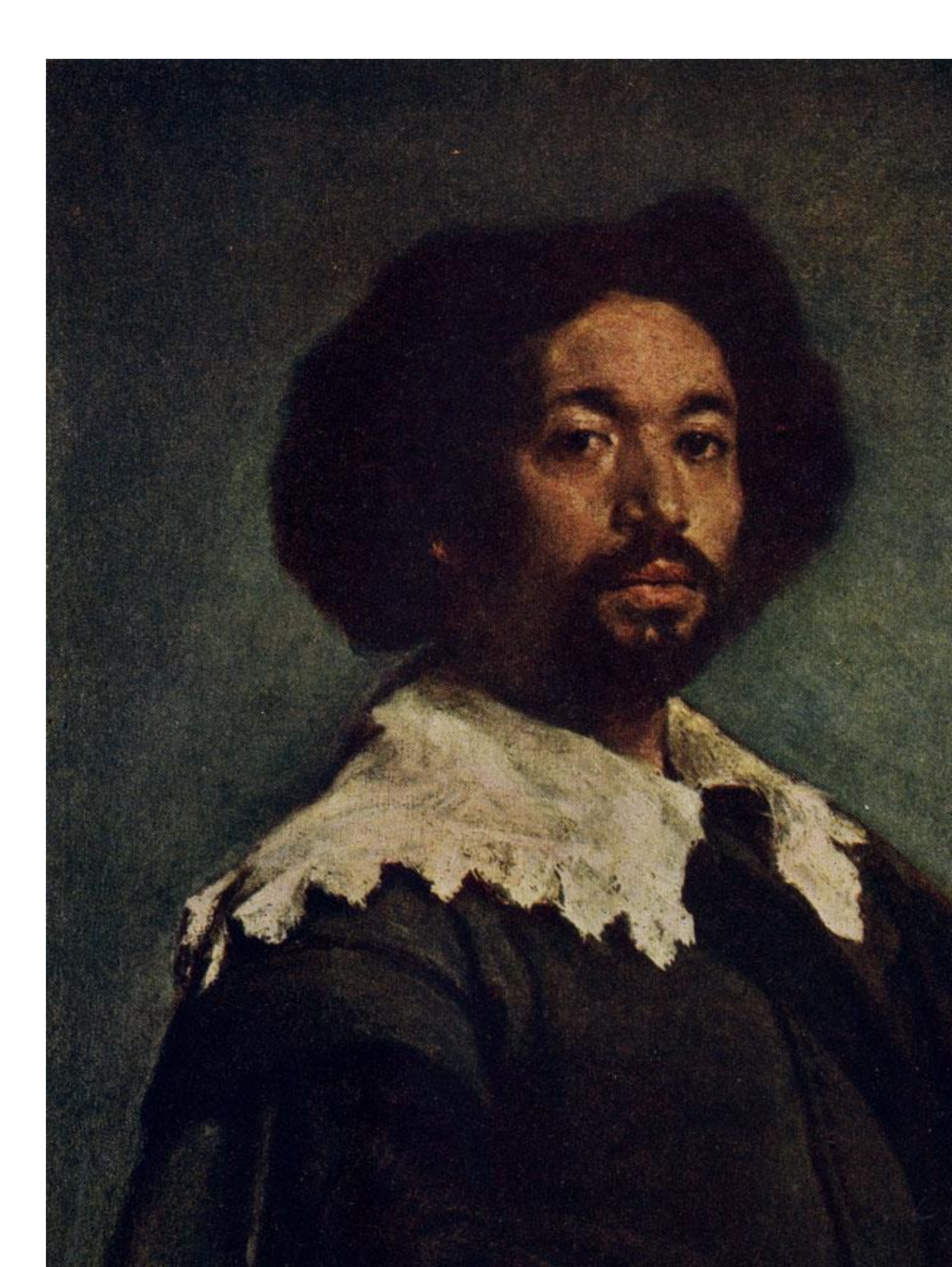
В созданной Веласкесом галлерее портретов представителей испанского общества особое место занимают образы королевских шутов. В 1640-е гг. он выполнил поднимающиеся до скорбного трагизма портреты карлика Диего де Аседо. прозванного Эль Примо (двоюродный брат), Эль Бобо (дурачок) из Корин и карлика Себастьяно Мора (Мадрид, Прадо). Он пишет уродливые, порой похожие на обрубки фигуры шутов и карликов, их больные лица, отмеченные печатью вырождения. Но художник не хочет унизить изображенных. В беспощадной передаче немощи, физической неполноценности этих людей, вызывающей чувство острой жалости, выражается правда его искусства, и поэтому особенно ощутимым и ценным становится утверждаемое Веласкесом уважение к духовному миру человека независимо от того низкого положения, которое он занимает в обществе. В каждом из них — и в степенном Эль Примо с печальным и одухотворенным лицом, и в беспомощном, словно загнанном в угол комнаты, улыбающемся жалкой улыбкой Эль Бобо, и в уродце Себастьяно Мора, во взгляде которого столько силы и мрачного отчаяния, Веласкес обнаруживает глубину внутренних переживаний. Он стремится раскрыть черты подлинной человечности в тех, кто при испанском дворе был низведен до последней степени унижения.

Одинаково убедительное проникновение Веласкеса во внутреннюю сущность людей, находящихся на дне общества и вознесенных на его вершину, создает целостную картину современной ему действительности с присущими ей резкими социальными контрастами. Его произведения несут на себе печать противоречия между богатейшими духовными качествами человека того времени и невозможностью их проявления в реальной действительности. Один из аспектов этой темы находит свое воплощение в «Мениппе» и «Эзопе» (ок. 1639—1640; Прадо). На первый взгляд кажется, что он просто изобразил двух старых нищих, которых увидел на

улицах Мадрида. «Менипп», насмешливый старик, вполоборота смотрит на зрителя; «Эзоп», большой и нескладный, с отекшим лицом, безразличен ко всему окружающему. Однако замысел Веласкеса значительно сложнее и глубже, нежели простое изображение двух представителей социального дна, один из которых наделен именем античного сатирика, а другой — античного баснописца.

Художник сообщает этим странным фигурам своеобразное величие. Он пишет их во весь рост, заполняя почти всю плоскость холста, применяет низкий горизонт, благодаря чему его герои как бы несколько свысока взирают на зрителя. Образ Эзопа — один из самых глубоких в его творчестве — близок к образам Рембрандта по передаче сложного психологического состояния человека. Однако и здесь эмоциональное переживание как бы глубоко спрятано. В спокойно-усталом выражении поблекшего лица, на котором годы нужды, лишений и горя оставили неизгладимый отпечаток, во взгляде почти потухших глаз ощущается и грустное безразличие к окружающему миру и настоящая мудрость большого человека, изведавшего истинную цену жизни. Это образы людей, опустившихся до уровня нищих бродяг и, по существу, отвергнутых обществом, но вместе с тем обретших полную свободу от сковывающих личность условностей и, может быть, именно поэтому с такой мудрой прозорливостью видящих то, что скрыто от других.

В 1649г. Веласкес с целью покупки произведений искусства был вновь послан королем в Италию. Великий испанский живописец приехал в Италию в расцвете творческих сил; его имя было здесь известно, его мнением об искусстве интересовались итальянские мастера.



*Веласкес. Портрет Хуана Парехи. 1650 г. Солсбери, собрание Раднор.*

В Риме, загруженный поручениями короля и исполнением ряда заказанных ему портретов, большинство из которых не сохранилось, Веласкес в немногое свободное для себя время пишет пейзажи на вилле Медичи, а также замечательный портрет своего ученика и слуги Хуана Парехи (1649; Солсбери, собрание Раднор). Этот портрет имел большой успех в Риме. Он был выставлен для обозрения в Пантеоне, а Веласкес избран в члены римской Академии св. Луки. Написанный же вскоре после него портрет римского папы Иннокентия X (1650; Рим, галлерея Дориа-Памфили) буквально покорил итальянцев.

Мощное цветовое звучание портрета, построенного на напряженном контрасте белого и обладающего поразительным разнообразием вишневых, малиновых, пурпурных, пламенно-розовых оттенков красного, становится как бы выражением внутренней энергии и темперамента папы. Лицо Иннокентия X, грубое, багровое, с пронизывающим взглядом глубоко посаженных глаз, притягивает зрителя своей внутренней силой. Глава католической церкви предстает на портрете не только как злой, хитрый, мстительный старец, но и как человек сильных, хотя и порочных страстей, полный волевой целеустремленности и властной жестокости. Характер раскрыт так полно и многогранно, что кажется, ничто не осталось скрытым от проницательного взора художника. Как известно, сам Иннокентий X, увидев законченный портрет, воскликнул: «Слишком правдиво!» Однако он благосклонно принял его, а Веласкеса наградил золотой цепью.

В одном из пейзажных этюдов, изображающих живописные уголки парка виллы Медичи (1650—1651; Мадрид, Прадо), художник передает движение света, напоенность воздуха солнечными лучами. Яркое утро; свет, играя в листве деревьев, ложится бликами на землю, золотит мрамор статуи Ариадны, затерявшейся среди зелени. Кажется ощутимой

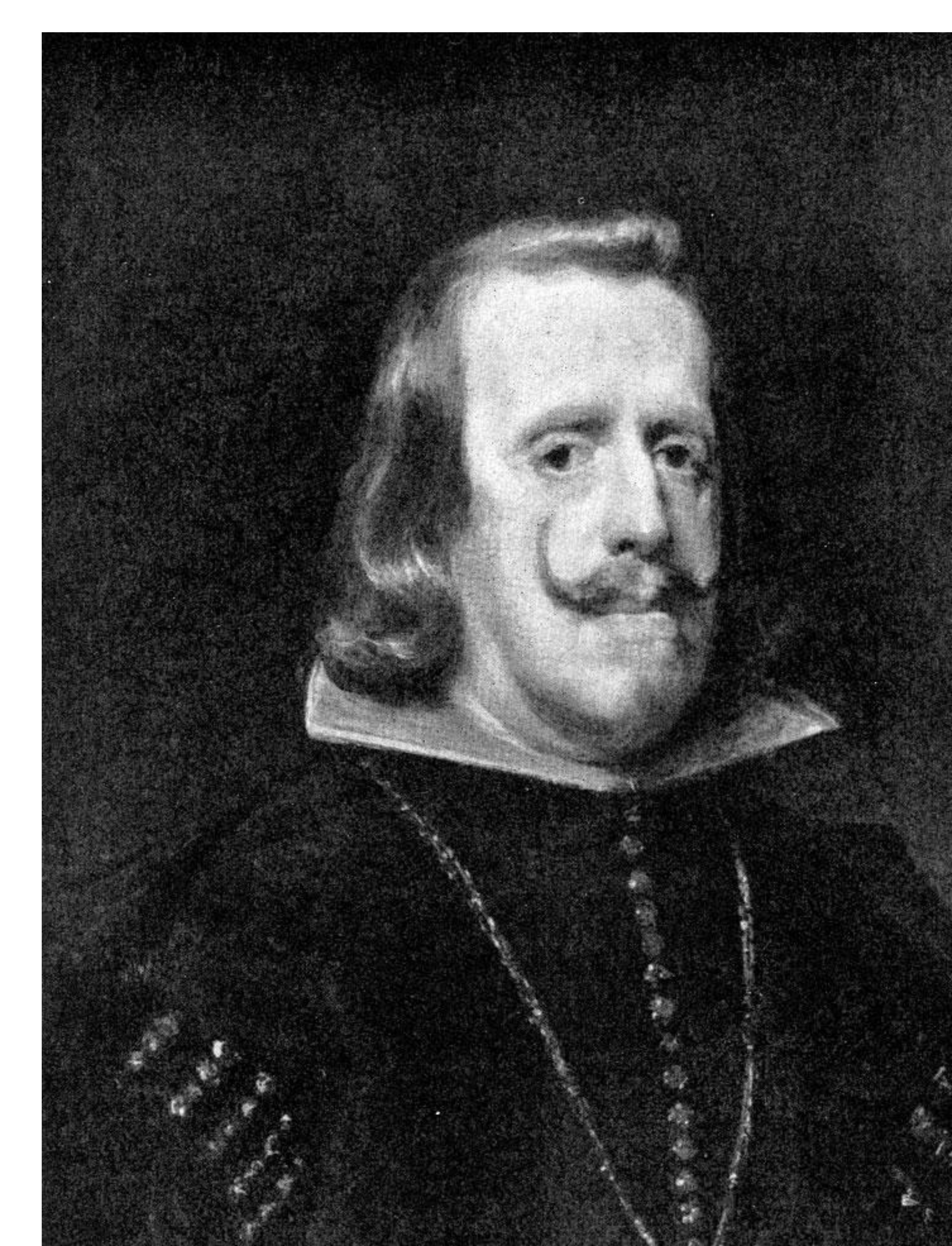
вибрация воздуха, изменчивы прозрачные тени, очертания предметов. Этот динамизм усиливается и тем, что одна из изображенных человеческих фигур показана в живом и стремительном движении. Другой пейзаж, со светлой оградой и темными кипарисами, написан в рассеянном свете. Прекрасная архитектура классических форм, величавые очертания стройных деревьев, сдержанная заленовато-серебристая гамма красок создают ощущение удивительной ясности и покоя наступающего южного вечера. В этих работах художник смело отходит от статической замкнутости традиционного пейзажного изображения с четким кулисным построением. Он запечатлевает как бы фрагмент природы, дает ее непредвзятое и непосредственное изображение. Однако видение природы у Веласкеса лишено поверхностности и случайности. Несмотря на этюдный характер пейзажей (особенно первого), в них раскрывается многообразная красота мира, переданного в единстве и движении.

Находясь в Риме и завоевав здесь признание, Веласкес чувствовал себя свободным, полным сил; его увлекали новые впечатления — но в июне 1651 г, он принужден был вернуться в Испанию.

Произведения, созданные в 1650-х гг.,— самые высокие достижения его гения. Поздний период творчества Веласкеса — не только вершина испанского «золотого века», но и одна из вершин европейской живописи 17 столетия, художественное явление мирового значения. Как никогда, искусство Веласкеса проникнуто утверждением красоты и многообразия мира, которые он запечатлевает с поразительным живописным совершенством. Изображенное им как бы выхвачено из самой жизни, которая предстает в его картинах в разнообразных аспектах, во всей своей внутренней подвижности и изменчивости. Многоплановость образных решений порождает оживленные споры среди исследователей при истолковании поздних полотен Веласкеса, ибо эти произведения сложны, как сложна сама жизнь.

Ощущение свободы и непосредственности изображения реальности в картинах Веласкеса в значительной мере достигнуто тем, что художник с непревзойденным мастерством решает проблему световоздушной среды. Пространство в его полотнах, глубокое и непрерывное,— это пространство реального мира, в котором Веласкес видит фигуры и предметы такими, какими они предстают в живой, пронизанной светом и воздухом атмосфере, сглаживающей их резкие очертания и объединяющей в единое целое то, что расположено на переднем плане, и то, что более удалено. Он достигает совершенства в передаче пластической формы не линией, а светом и цветом, неразрывно связанными между собой. Заполняющий его картины ясный серебристый свет определяет цветовую окраску предметного мира; само восприятие цвета Веласкесом утеряло ту степень условности, которая присуща колориту старых мастеров: сочетания тонов производят впечатление реальной естественности. Любой детали, написанной буквально несколькими ударами кисти, художник придает поразительную убедительность. Его живописное видение целостно, ни один из элементов художественного языка не воспринимается им независимо от другого. Не случайно поэтому, осуществляя свой замысел, он, как правило, рисовал углем или краской прямо на полотне, почти не создавая предварительных набросков. Артистизм Веласкеса основывается на гармонии творческого вдохновения, ясной продуманности образного замысла и свободы письма, живо, свежо выражающего всю сумму реальных впечатлений от натуры. Благодаря этому его произведения, написанные как бы «одним дыханием», являются образцами совершенного мастерства, не имеющего ничего общего с чисто внешней формальной виртуозностью.

*Веласкес. Портрет инфанты Маргариты. Ок. 1660 г. Мадрид, Прадо.*



*Веласкес. Портрет Филиппа IV. 1657 г. Лондон, Национальная галлерея.*

В поздний период творчества Веласкес создавал портреты главным образом представителей королевского дома. В 1657 г. был написан исключительно острый по своей психологической характеристике портрет стареющего Филиппа IV (Прадо, реплика в Лондоне). С глубокой объективностью Веласкес изобразил испанских инфант в ряде детских и женских портретов (в Прадо, Вене, Лувре). Его живописное видение проявилось здесь необычайно ярко. Чарующим великолепием колорита отличается цветовое звучание костюмов, написанных то в зеленовато-синей, то в нежной золотисто-серой и особенно в любимой мастером серебристо-розовой гамме с красочными пятнами черного и кораллово-красного.

Какой бы области живописи ни коснулся Веласкес, всюду он создавал нечто новое. Около 1657 г. мастер написал свою картину «Венера с зеркалом» (Лондон. Национальная галлерея). Прекрасный образ античной богини неоднократно привлекал внимание европейских художников, но мы не встретим его в испанском искусстве, скованном суровыми запретами христианского аскетизма. Лишь Веласкес осмелился нарушить их. В своей картине он во многом опирался на традиции, сложившиеся в искусстве венецианских мастеров 16 столетия. Так, следуя примеру Тициана, он изобразил обнаженную богиню лежащей на богатом ложе. Но в эту ставшую как будто привычной тему Веласкес внес нечто принципиально новое. Как ни исполнены жизни полнокровные образы Тициана, в них все же явственно выражено идеальное начало; присущее им особое величие возвышает их над повседневной реальностью. Красота же веласкесовской Венеры — это красота реальной, живой женщины, без привнесения в нее идеальных элементов, это красота самой натуры. Художник нашел для своей картины новый композиционный мотив: Венера изображена со спины, ее лицо тускло отражается в зеркале, которое держит амур. Сам выбор позы, выявляющей очертания плеча, тонкой талии, развитых

бедер и стройных ног, подчеркивает певучий, плавный ритм молодого гибкого тела. Ему вторят движение мягких складок покрывала, занавеса, очертания ленты у зеркала.

Подлинным увенчанием творчества Веласкеса являются два его находящихся в Прадо произведения—«Менины» (1656) и «Пряхи» (1657). Картина «Менины» (по-португальски менина — молодая девушка-аристократка, которая находилась в качестве фрейлины у испанских инфант, поэтому картину называют также «Фрейлины» или «Придворные дамы») переносит нас в сумрачную обстановку просторной дворцовой комнаты. Слева у большого холста, натянутого на подрамник, Веласкес изобразил самого себя в момент, когда он пишет портрет королевской четы. Сами король и королева не представлены в картине — они как бы находятся на месте зрителя, который видит лишь их смутное отражение в зеркале на противоположной стене зала. Маленькая инфанта Маргарита в окружении фрейлин и карликов призвана развлекать родителей в утомительные часы сеанса. За группой переднего плана видны фигуры придворной дамы и кавалера; сзади гофмаршал королевы Хосе Ньето отдергивает гардину с окна, и сквозь открытую дверь солнечный свет вливается в полутемную комнату.

*Веласкес. Менины. 1656 г. Мадрид, Прадо.*

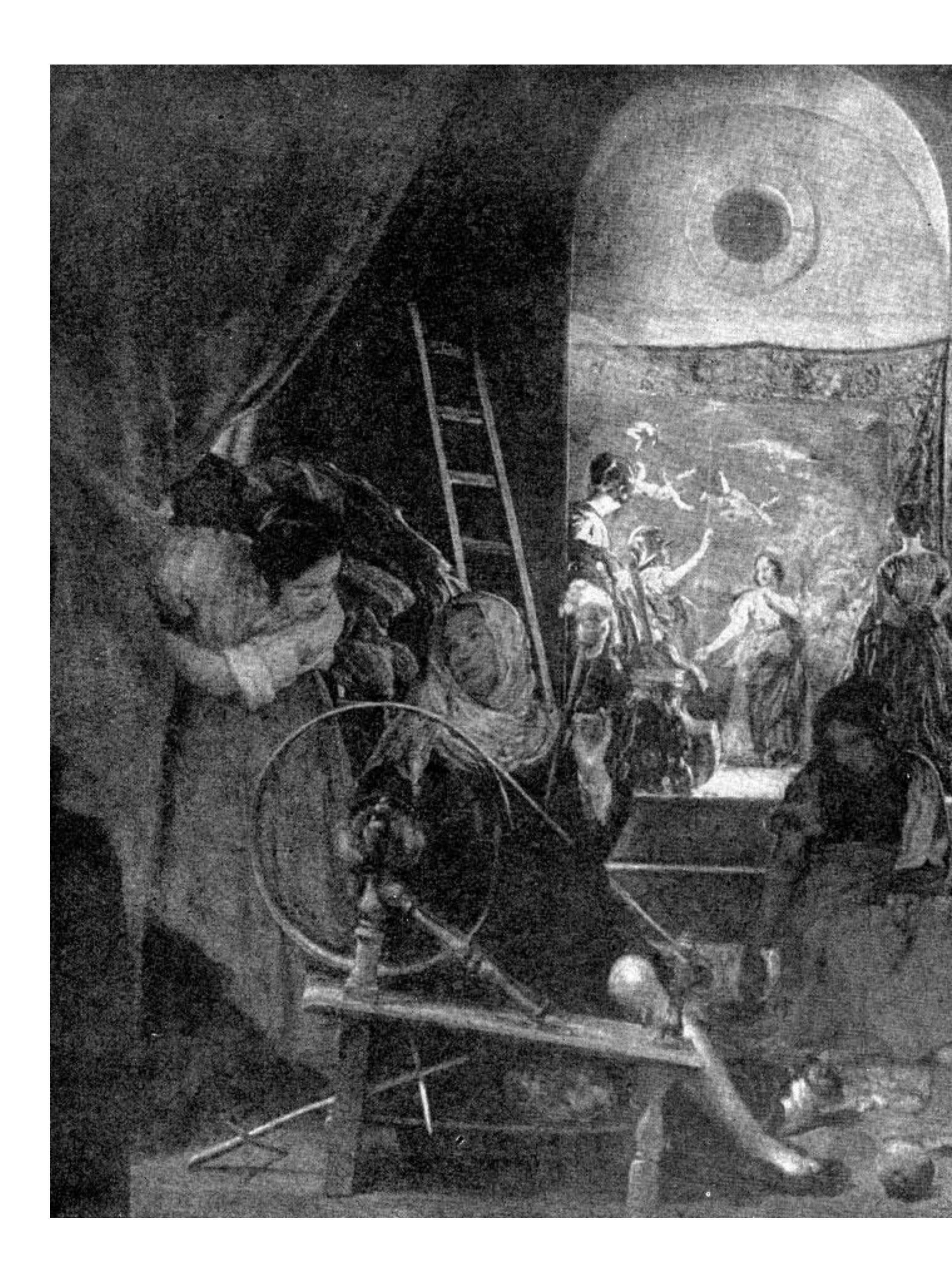
*Веласкес. Менины. Фрагмент.*

Замысел произведения сложен и необычен. Веласкес впервые в истории живописи показывает жизнь королевского двора в бытовом плане, раскрывает перед зрителем ее будничную, словно закулисную сторону. Полны живой выразительности портретные изображения хрупкой девочки Маргариты, стоящей в несколько чопорной позе, молодых изящных фрейлин, особенно Агостины Сармиенто, подающей инфанте бокал с водой и опустившейся при этом согласно Этикету на колени, миловидного расшалившегося карлика, который толкает ногой большую сонную собаку, и уродливой, грузной, застывшей, как идол, карлицы Марии Барболы.

Хотя в «Менинах» сочетаются черты бытовой картины и группового портрета, произведение это выходит за пределы данных жанров. Вся картина как бы построена на сложной диалектике низведения официального величия и возвышения реальности. Уже сама ее тема — непосредственное изображение королевского быта — снимает обычный оттенок официальности, парадной приукрашенности. Однако здесь нет грубого снижения образов, все представлено с необходимой долей достоинства, с сохранением полной видимости этикета. Действующие лица в той или иной степени связаны присутствием царственных особ. Но король и королева находят свое воплощение только в призрачном отражении зеркала. Своеобразно и сопоставление фигур хорошенькой Маргариты и уродливой Марии Барболы — обе они размещены в картине так, что между ними возникает странное сходство, которое в известной мере придает новую грань образу инфанты и образу карлицы.

Наконец, художник расширяет в картине само восприятие реальной среды. Пространство здесь как бы выходит за пределы полотна, так как сама королевская чета находится вне его. В то же время ощущение вторгающегося в картину реального мира выражено и в глубинном движении — взор зрителя устремляется по продольной оси к открытому окну,

откуда струится яркий солнечный свет. Все пронизано воздухом, причем, как справедливо заметил один исследователь, создается впечатление, что в картине колеблется тот же воздух, «которым дышат смотрящие на нее». Достигнута неразрывная связь человеческих фигур с окружающей средой, исчезло ощущение фона, сохраняющееся еще в «Сдаче Бреды». Но кажущаяся непреднамеренность изображения подчинена продуманному замыслу. Композиция картины, в которой расположение фигур кажется естественным и случайным, в действительности обладает строгим ритмом, ясным равновесием форм. Особое организующее значение приобретает четко выявленное соотношение вертикальных и горизонтальных линий архитектуры комнаты и картин, висящих на ее стенах. Господствующие серо-зеленоватые, серо-коричневые тона оживлены пятнами серебристо-белых, серо-жемчужных одежд, кораллово-красных и голубых лент на платьях и в прическах инфанты и фрейлин. Особое внимание привлекает образ самого Веласкеса — его единственно достоверный автопортрет. В выражении его одухотворенного усталого лица, особенно глаз, слегка прикрытых темными ресницами, подчеркнута собранность художника, внимательно вглядывающегося в натуру.



*Веласкес. Пряхи. 1657 г. Мадрид, Прадо.*

*Веласкес. Пряхи. Фрагмент.*

Еще более глубока по своему содержанию картина «Пряхи». Сами пряхи изображены на переднем плане в полумраке скромной гобеленной мастерской. Все здесь просто и неприкрашенно — это незатейливая рабочая обстановка полутемной комнаты с разбросанными по полу клубками и обрывками ниток, среди которых уютно дремлет кошка. В глубине на площадке, своего рода сцене, залитой лучами солнца, — нарядно одетые придворные дамы, которые рассматривают повешенный на стене великолепный гобелен. Мерцание золотистого света, красота чистых и изысканных красочных созвучий придают дальнему плану картины впечатление сказочно прекрасного зрелища.

Эти два плана картины находятся в сложном взаимодействии. Действительность здесь выступает в противопоставлении мечты и реальности, в контрасте повседневной жизни и жизни призрачно нарядной, труда и праздности. Гобелен — чудесное произведение искусства, которым любуются придворные дамы,— создан здесь же в мастерской, руками этих простых испанских работниц. На нем вытканы фигуры Афины и Арахны— персонажей античного мифа, повествующего об Арахне—девушке, столь искусно ткавшей ковры, что она превзошла даже богиню Афину. Этот сюжетный мотив не случаен — он оказывается в тесной взаимосвязи с образами картины, обогащая наше представление о них новой гранью, ибо образ Арахны в мифе — это олицетворение творческой силы человека, равного богам в создании замечательных художественных ценностей. Но и тот зритель, которому неведом смысл изображения на гобелене и который поэтому не улавливает сюжетной ассоциации между образами мифа и помещенными на переднем плане мастерицами — творцами прекрасных ковров, постигает все же самое существо веласкесовского полотна — воплощение красоты и многообразия реального мира, в котором главное место занимает исполненный творческого вдохновения человек из народа.

Никогда еще в мировом искусстве художник не поднимался до такого признания творческой силы простых людей, труд которых рождает высокое искусство. Как будто сама жизнь воплотилась в крепких фигурах прях, в уверенных движениях их рук. Изображенная справа молодая босоногая пряха — исполненная юной прелести девушка — быть может, самый замечательный образ этой картины. Именно в ее изображении находит воплощение то творческое начало, которое связывает этот образ с образом Арахны.

Впечатление высокой поэзии и красоты, которое возникает у зрителя при созерцании полотна, в значительной мере вызвано и его живописным решением. «Пряхи»—вершина живописного мастерства Веласкеса. Единая воздушная среда объединяет и мягкий полумрак и солнечный свет, который то погружает фигуры в золотистую мглу, то переливается в шелковых платьях придворных дам и в цветных нитях гобелена, то, проходя сквозь полузавешенное красной тканью окно, ложится теплыми красновато-золотистыми бликами на фигуры работниц, вспыхивает мерцающими отсветами в их темных волосах. Все трепещет и живет; в сияющий серебристый круг слились спицы быстро вращающегося колеса прялки, словно слышен их легкий светлый звон.

«Пряхи» были последним, самым значительным созданием мастера. 6 августа 1660 г. преждевременная смерть унесла Веласкеса.

Значение его искусства для развития мировой живописи неоценимо. Творческое наследие Веласкеса служило источником вдохновения для выдающихся французских мастеров 19 столетия; восторженные оценки ему мы находим у русских реалистов - Крамского, Сурикова, Репина, Серова. Для живописцев разных эпох и поколений искусство Веласкеса всегда остается высоким образцом художественного совершенства.

Среди последователей и современников Веласкеса в Испании было немало талантливых мастеров. В их числе Антонио Нуга (умер в 1648), творчество которого

представлено, по существу, единственной картиной «Точильщик кинжалов» (Эрмитаж), портретист Хуан Риси (1595/1600—1681), Антонио Переда (ок. 1608/11— 1678), особенно известный своими натюрмортами. Однако эти художники по самому масштабу своего дарования не могли стать достойными продолжателями традиций испанского реализма.

*Алонсо Кано. Св. Инеса. Ок.1635-1637 гг.Берлин.*

Современником Веласкеса был также живописец Алонсо Кано, работавший в Севилье, Мадриде и Гранаде и известный нам уже как скульптор и архитектор. В своих ранних произведениях он более правдив и жизнен («Св. Инеса»; Берлин). Но в целом Алонсо Кано стоял в стороне от основного реалистического развития пути испанской живописи. Стремлением к идеализации и внешней красивости образов он во многом предвосхитил искусство последующих десятилетий.

* * *

Во второй половине 17 в. в испанском государстве резче, чем когда-либо, обнаруживались, по словам Маркса, «все позорные симптомы медленного разложения». Последний из Габсбургов — слабоумный Карл II — был игрушкой в руках придворной камарильи, бесчинства которой служили поводом для вспыхивающих народных восстаний. После его смерти в 1700 г. между европейскими странами началась война за Испанское наследство, то есть фактически за овладение бессильным испанским государством.

Господствующие классы Испании пытались поддержать свой престиж хотя бы внешними средствами. Отсюда нарочитая пышность празднеств, торжеств, игра в величие, которого уже давно не существовало. В художественной культуре этого периода развивались мистические тенденции, стремление к причудливой зрелищности, отвлекавшей от трагических противоречий реальной жизни.

Особенно широкое распространение барочной архитектуры в Испании относится к концу 17 и продолжается до середины 18 столетия. Именно этот период известен в истории искусства как время развитого испанского барокко. Развернулось строительство новых зданий; велась также еще более активная перестройка готических и ренессансных фасадов многих старых сооружений в модном теперь стиле.

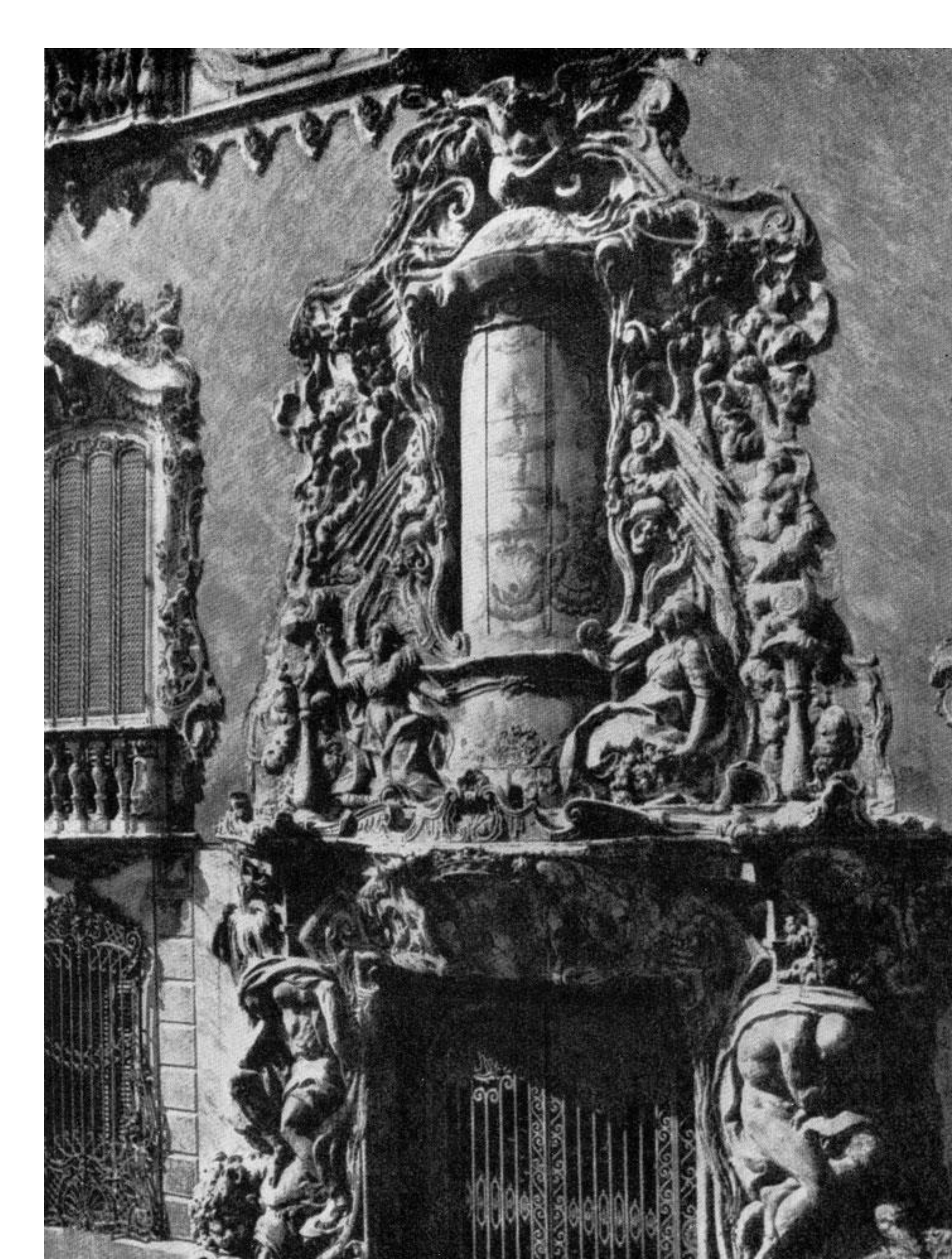
Однако испанское барокко в этот период представляет собой явление в значительной мере художественно неполноценное. Оно возникло, когда творческие силы испанского общества пришли в упадок и восторжествовала католическая реакция. Возводились преимущественно культовые постройки, в которых применялись необычные, почти театральные эффекты. Особенной пышностью отличалось оформление церковных интерьеров, в которых молящиеся как бы погружались в некое подобие мистической потусторонней среды.

Барокко в Кастилии представлено произведениями работавшей в Саламанке и Мадриде целой династии мастеров, принадлежавших к семейству Чурригера, и получило поэтому наименование чурригереска; часто под этим названием подразумевается вся испанская архитектура конца 17 — начала 18 столетия.

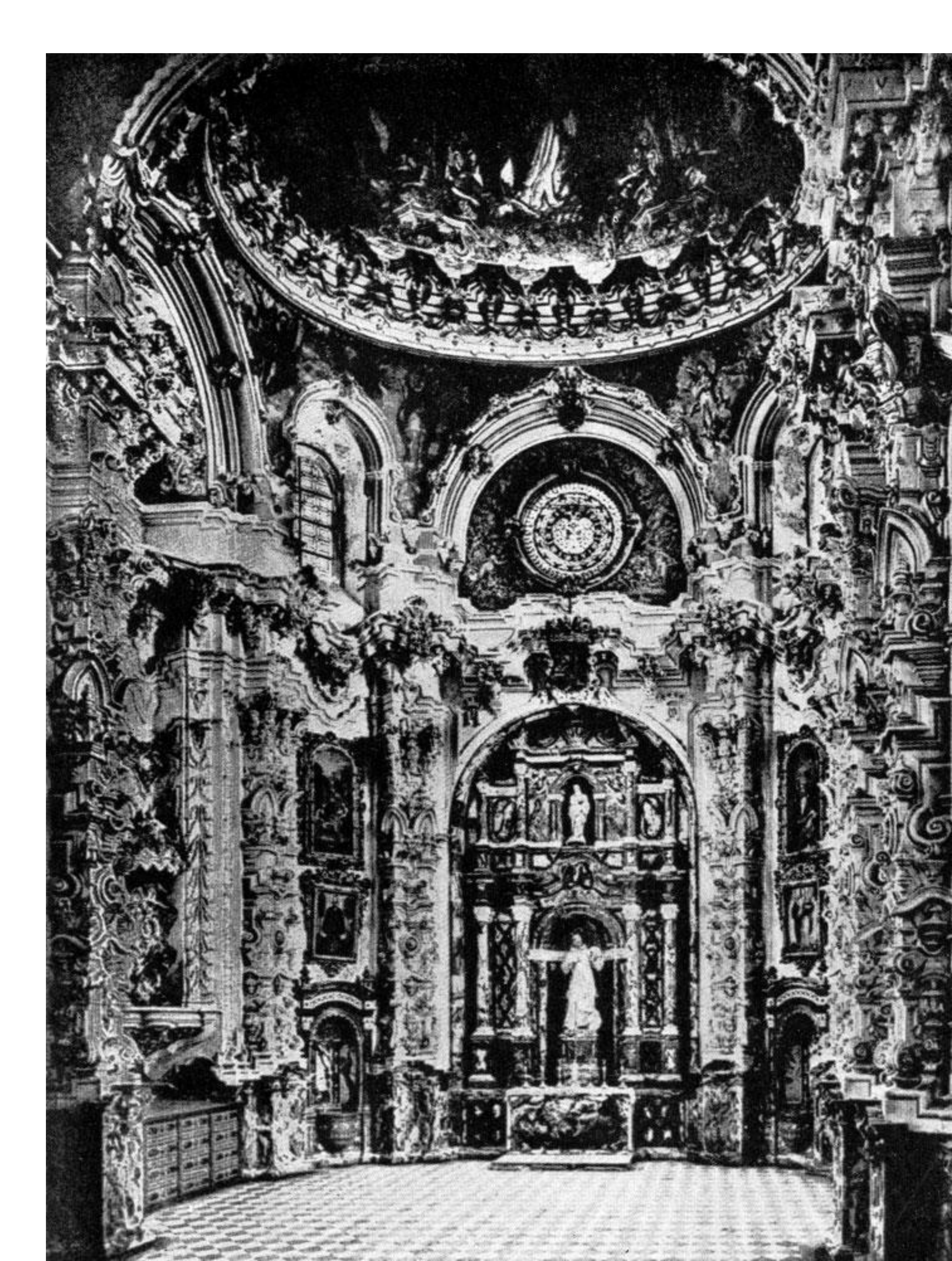
Для последующего поколения — представителей классицистической доктрины — чурригереск стал синонимом творчества главы этой династии — кастильского зодчего и скульптора Хосе Чурригеры (1665—1725). Между тем его постройки отмечены в целом печатью сравнительной сдержанности, в то время как наиболее последовательно стилевые особенности чурригереска воплотились в произведениях его родственников и учеников. Однако и у Чурригеры проявились характерные черты испанской барочной архитектуры. Как правило, здания чурригереска просты, даже традиционны по своей объемной композиции. В них отсутствуют столь типичные для барочной архитектурной системы повышенная пластика массы здания и динамичность внутреннего пространства. Весь свой темперамент, всю силу своей фантазии испанские зодчие отдают декоративному убранству. Эта «оформительская» тенденция барочной архитектуры в Испании развивалась под некоторым воздействием искусства целой плеяды итальянских театральных декораторов и живописцев, работавших при дворе Карла II. Но она имела и более глубокие корни в национальном зодчестве. Уже ведущий мотив центрального

входного портала, своего рода пышного ретабло, который украшает часто строгую и малорасчлененную поверхность фасада, восходит к традициям платереска. Но если тогда функции зодчего и скульптора были почти неразделимы, что было залогом художественного единства архитектурного образа, то теперь зодчий постепенно уступает место декоратору, скульптура вытесняет архитектуру. Все это способствовало тому, что в постройках испанского барокко теряется ощущение масштабности здания, начинает преобладать архитектура малых форм. Это особенно заметно в творчестве одного из самых типичных мастеров чурригереска Педро де Риберы (ок. 1680—1742). Он был автором не только церковных, дворцовых и общественных зданий в Мадриде (многие из которых не дошли до нашего времени), но и фонтанов, триумфальных арок, воздвигавшихся по случаю каких-либо событий. Основная направленность творчества Педро де Риберы проявилась в разработке того или иного декоративного элемента постройки. Иногда это нарядная башня (как, например, в мадридской церкви Монтесерратской богоматери, 1720) или вычурные украшения Толедского моста в Мадриде (1720/32), или пышные порталы зданий. Педро де Рибера, используя национальные традиции, чаще всего прибегает здесь к приемам контрастного сопоставления плоскости стены и выделенного в ней декоративного пятна. Подобное решение отличает одно из самых его известных произведений — фасад приюта для престарелых в Мадриде (1722, закончен только в 1799), в котором двухъярусный, перегруженный барочными декоративными мотивами портал является главным компонентом довольно простого и малоприметного здания. Процесс вырождения архитектуры еще сильнее затронул творчество Нарсиса Томе (работал в 1715—1732 гг.), кастильского архитектора, скульптора и живописца, автора капеллы (1721—1732), примыкающей к обратной стороне главного алтаря собора в Толедо. Из-за преобладания иллюзионистических эффектов это сооружение получило название Эль Траспаренте (что означает прозрачная завеса).

В барочной архитектуре южных и средиземноморских областей Испании воздействие чурригереска сочеталось с устойчивыми традициями мавританского зодчества, а также — благодаря активным торговым связям с южноамериканскими колониями —- с некоторыми экзотическими чертами заокеанской архитектуры. Все Это придало постройкам еще более причудливый характер, чем в Кастилии (семинария Сан Тельмо, 1724—1734, созданная архитектором Леонардо де Фигероа; собор в Мурсии, 1737 — конец 18 в., зодчий Хаиме Борт). Оформление церковных интерьеров отличалось гнетущей пышностью. Сакристия картезианского монастыря Мирафлорес в Гранаде (1727—1764)—пример безудержной фантазии архитекторов Мануэля Васкеса и Луиса де Аревало. Кажется, что здание словно изъедено изнутри червоточиной; его архитектурный каркас, по существу, потерял всякое организующее значение.



*Игнасио Вергара. Портал дворца маркизов Дос Агуас в Валенсии.
1740- 1744 гг.*



*Мануэль Васкеси Луис де Аревало. Сакристия картезианского монастыря Мирафлорес в Гранаде. 1727- 1764 гг. Внутренний вид.*

Упадочные тенденции проявились и в области светской архитектуры. Среди памятников этого времени наиболее известен дворец маркизов Дос Агуас в Валенсии (1740—1744), построенный по проекту Ипполито Ровира. Своеобразен алебастровый портал дворца работы скульптора Игнасио Вергары. решенный почти без применения архитектурных элементов. Все части его декора — человеческие фигуры, фантастические растения, завитки лент и волют, изображение облаков и кувшинов с выливающейся водой (символ фамилии владельцев дворца — агуа по-испански означает вода), раковины и солнечные лучи — словно охвачены одним движением какой-то тягучей массы. Очертания портала образуют сложную орнаментальную форму уже не барочного, а скорее рокайльного характера. Творению Вергары нельзя отказать в известной оригинальности. И все же по сравнению с порталом этого валенсийского дворца даже портал мадридского приюта для престарелых Педро де Риберы кажется произведением полным силы и классической ясности.

Несколько особняком развивалось зодчество Галисии. Центром строительной деятельности в конце 17 в. стал древний город Сант Яго де Компостела. Применение здесь гранита в качестве строительного материала было причиной того, что декор в галисийской барочной архитектуре был, в отличие от других областей Испании, плоским и более огрубленным по своим формам. Иногда поэтому архитектуру Галисии называют «плитным стилем».

Упрощенность декоративного каменного убора придала многим галисийским постройкам впечатление большей суровости и внушительности. И в то же время общие принципы развития испанского барокко проявились здесь так же последовательно, как и в других областях. Духом парадной зрелищности и повышенной декоративности овеян главный,

западный фасад кафедрального собора в Сант Яго де Компостела (1738—1747), заменивший древний романский фасад. Автор проекта, архитектор Фернандо Касас де Нувоа, создал сложную композицию, в которой некое подобие трехчастного каменного портала увенчано двумя симметричными, устремленными вверх башнями.

*Фернандо Касас де Нувоа. Западный фасад собора в Сант Яго де Компостела. 1738-1747 гг.*

Испанская пластика второй половины 17 в. и первой половины 18 в. развивалась в двух направлениях. С одной стороны, это была тесно связанная с архитектурой декоративная скульптура. С другой стороны, продолжала существовать и станковая скульптура, в которой нарастали черты религиозной экзальтации, слащавой сентиментальности. Как уже упоминалось, широкое распространение получили иллюзионистически раскрашенные статуи, которые во время религиозных процессий являлись «действующими лицами» драматических сцен, иллюстрировавших эпизоды из Ветхого и Нового завета. Самым искусным «режиссером» Этих своеобразных театрализованных зрелищ был мурсийский мастер Франсиско Сарсильо (1707—1783), автор многофигурных «пасос», изображавших «Страсти Христа» (Мурсия, церковь Эрмита де Хесус). Его несомненный профессионализм в работе резцом, в умелой компоновке фигур не нашел здесь достойного применения— многие произведения Сарсильо выходили за грани искусства. Например, в «Тайной вечере» исполненные в натуральную величину фигуры Христа и двенадцати апостолов восседали за настоящим накрытым столом.

Испанская живопись второй половины 17 в. также испытывала глубокий кризис. В ней нарастали идеализация, ложный пафос, внешняя декоративность; все отчетливее сказывалось влияние иноземных школ. Мадрид и Севилья были по-прежнему основными центрами художественной жизни. В Мадриде господствующее положение занимало придворное искусство. Ведущие мастера мадридской школы-— Клаудио Коэльо (1642—1693), Карреньо да Миранда (1614—1685), Франсиско Риси (1608—1685)—в своих картинах, фресках, портретах достигли большой высоты живописной техники, умело используя сложную перспективу архитектурных интерьеров, эффекты света, декоративность

красочных созвучий. Однако внешняя импозантность этих произведений не могла скрыть их внутренней пустоты.

Более сложной и противоречивой представляется художественная жизнь Севильи второй половины столетия. С одной стороны, здесь, как и в искусстве всей южной Испании, упадочные явления были выражены в крайних формах. Эти крайности проявились и в гнетущей пышности архитектуры и в скульптуре, лишенной меры и вкуса. Проявились они в живописи, ибо трудно найти в Испании 17 в. другого художника, нежели севильский мастер Хуан Вальдес Леаль (1622—1690), творчество которого столь сильно было бы проникнуто исступленным фанатизмом, так далеко отошло от традиций «золотого века». Изощренный колорит придает его полотнам впечатление надуманных, то мистически мрачных, то расслабленно слащавых фантастических видений. Настойчиво проводимая художником идея бренности бытия нашла исчерпывающее выражение в его безнадежных и жутких «Аллегориях смерти» (1672; Севилья, церковь Каридад).

Однако Севилья издавна была в Испании очагом наиболее передовых общественных и художественных тенденций, и это не могло не вызвать к жизни, даже в условиях упадка, такие явления, которые свидетельствовали о живучести реалистических и демократических традиций испанской культуры. Одним из внешних выражений этого факта было основание ведущими живописцами в 1660 г. Севильской Академии, своего рода свободной творческой организации, содержавшейся на средства ее членов. Основное требование, которое предъявлялось к обучавшимся в Академии молодым живописцам и скульпторам, было требование тщательного изучения натуры. Художественное образование в духе высоких национальных традиций противопоставлялось столь обязательному в других художественных академиях принципу слепого подражания классическим образцам. Севильская Академия не породила нового поколения мастеров-реалистов, да и творчество ее основателей (в том числе и Вальдеса Леаля) часто развивалось совсем в ином направлении. Важно другое — то, что Севильская Академия была наиболее

передовой и демократичной среди всех последующих испанских академий. Одним из ее организаторов и первым президентом был Бартоломее Эстебан Мурильо, творчество которого в свою очередь представляет знаменательное явление в живописи как Севильи, так и всей Испании.

Жизнь Мурильо (1617—1682), последнего крупного испанского живописца 17 в., прошла безвыездно в Севилье, где он пользовался исключительной известностью. Мурильо исполнял многочисленные заказы различных церковных организаций города, создавая большие живописные циклы, писал жанровые картины, портреты. Мягкий и приветливый человек, он был окружен друзьями и учениками; многие из художников подражали ему в своих работах. Слава, сопутствовавшая Мурильо при жизни, еще более увеличилась после его смерти, приводя нередко к преувеличенной оценке его творчества. Между тем не все может быть безоговорочно принято в искусстве этого мастера, не все в нем художественно равноценно.

Более чем кто-либо из современных ему живописцев, Мурильо стремился сохранить традиции реализма. Но он всегда оставался при этом художником своей темы. В противоположность драматической выразительности Риберы и эпической строгости Сурбарана Мурильо обычно считается художником лирического плана. Многое по-иному звучит в его картинах на религиозные сюжеты, в которых нет ни страстной силы, ни внутреннего напряжения человеческих чувств, ни яркой обрисовки характеров. Они более интимны, непосредственны, мягки по настроению. ЭТОМУ способствует и живописная манера: нежная цветовая гамма, серебристая воздушная дымка, окутывающая фигуры, тонкая светотеневая моделировка. Впечатление безмятежного, разлитого в природе и охватившего людей покоя рождает эрмитажная картина «Отдых на пути в Египет» (1665/70); сценой бесхитростного, немного сентиментального семейного счастья кажется «Святое семейство» (1645—1650; Прадо). В своих лучших полотнах Мурильо сохранил, вопреки религиозному сюжету, ощущение реальности, народность образов, он часто вводил в

композиции элементы жанра («Милостыня Диего де Алькала», 1645, Мадрид, Академия Сан Фернандо; «Моисей, высекающий воду из скалы» из цикла 1671—1674 гг. для севильской церкви Каридад), пейзажи, написанные с большим поэтическим чувством («Исаак, благословляющий Иакова», 1650-е гг.; Эрмитаж).

Наиболее явно реалистические тенденции выражены в жанровых картинах Мурильо, изображающих нищих ребятишек севильских улиц, хотя и они не свободны от сентиментальности. Дети едят, болтают, играют в кости. Мурильо передает здесь непосредственность детских радостей и мимолетных огорчений. Произведения эти представляют новый по сравнению с бодегонес этап в области испанской бытовой живописи. Мастер более широко показывает окружающую среду, внося в свои полотна нотки повествовательности и юмора, незнакомые испанскому жанру.

*Мурильо. Мадонна с младенцем («Мадонна-цыганка»). Фрагмент. 1670-е гг. Рим, галлерея Корсики.*

*Мурильо. Мальчики с фруктами. Между 1645 и 1655 гг. Мюнхен, Старая пинакотека.*

Однако новый исторический этап, на который приходится творчество Мурильо, наложил неизгладимый отпечаток на его искусство. Трудно иногда представить, что он младший современник Веласкеса, Риберы, Сурбарана,— так подчас фальшивы, приторны, далеки от жизни его некоторые произведения. Поэтическое чувство нередко подменяется у него слащавой умиленностью. Это сказывается и в религиозных композициях Муридьо и в его многочисленных «Мадоннах», написанных с черноглазых андалузок. Некоторые из них воплощают более жизненный идеал женской красоты («Мадонна-цыганка» в римском собрании Корсики), но большинство — слащавы, неестественны, полны удивительной душевной аморфности («Мадонна с салфеткой» Севильского музея; «Мадонна с младенцем», ок. 1670, Дрезденская галлерея; «Непорочное зачатие», ок. 1678, Лувр). Живописное выполнение этих произведений отличается вялостью формы, безжизненностью и банальностью колорита.

Обобщающая тенденция у него граничит с откровенной идеализацией действительности, выступающей в преображенном, нередко мистическом аспекте. Не случайно поэтому худшими сторонами своего творчества Мурильо близок итальянскому академизму и барочному церковному искусству.

Длительный застой художественной культуры Испании продолжался в течение 18 столетия. Ее новый подъем относится уже к рубежу 18 и 19 вв. и связан с творчеством Гойи.

## Искусство Фландрии

Ю.Д.Колпинский(введение и раздел о Рубенсе);Т.П.Каптерева

Разделение Нидерландов на Фландрию (*С 17 в. под Фландрией подразумевалась не только собственно Фландрия, самая богатая область южных*

*Нидерландов, но и все южные Нидерланды в целом.*) и Голландию было обусловлено развитием нидерландской буржуазной революции. Феодальное дворянство Фландрии вместе с местной крупной буржуазией, испуганные размахом народного революционного движения, пошли на компромисс с испанскими Габсбургами и предали революцию. Аррасская уния 1579 г. была выражением этого компромисса; она закрепила протекторат испанской монархии над южными провинциями. Вокруг испанских наместников сгруппировалось дворянство и католическое духовенство Фландрии. Ценой предательства национальных интересов дворянство сумело сохранить ряд своих сословных привилегий, а фламандская крупная буржуазия, скупая земли и приобретая дворянские звания, сама превращалась в своеобразную земельную аристократию. Католицизм сохранил в стране свои господствующие позиции.

Развитие буржуазных отношений если и не было окончательно приостановлено, то все же значительно замедлилось. Ряд важнейших отраслей промышленности потерпел значительный ущерб. Самый большой город Фландрии Антверпен после разгрома его в 1576 г. испанскими войсками потерял свое былое значение центра мировой торговли и денежного рынка. Все же в течение первой половины 17 в. в оправившейся от военной разрухи стране наблюдался некоторый экономический подъем.

В условиях победы абсолютистско-дворянских сил буржуазия была вынуждена вкладывать в землю часть капиталов, не нашедших приложения в области промышленности. Наряду с сельским хозяйством известное развитие получили также и некоторые новые отрасли промышленности (шелкоткацкое, кружевное, стекольное). Несмотря на то, что этот подъем носил ограниченный и временный характер и происходил в обстановке упадка политической активности нации, он все же не мог не оказать своего влияния на эволюцию культуры. Но еще большее значение для последней имел тот факт, что нидерландская революция, даже потерпев во Фландрии поражение,

пробудила в народе неисчерпанные силы, воздействие которых явственно ощущается во фламандской художественной культуре.

В 17 в. прогрессивные общественные тенденции во Фландрии воплотились главным образом в области искусства, где они выразились, не входя в открытое противоречие с господствующим строем и господствующей идеологией.

Период расцвета фламандского искусства охватывает собой первую половину 17 в. Именно в это время складывается замечательная фламандская художественная школа, занявшая выдающееся место в истории европейской культуры и давшая таких мастеров, как Рубенс, Ван Дейк, Иордане, Снейдерс, Браувер.

Заказы для дворцов, храмов и для различных корпораций, особенно в первой половине века, способствовали широкому распространению в живописи монументально-декоративных тенденций. Именно в живописи с наибольшей полнотой выразились прогрессивные черты культуры Фландрии: реализм, народность, яркая жизнерадостность, торжественная праздничность образов.

В условиях Фландрии официально господствующим искусством было барокко. Более того, именно Фландрия наряду с Италией явилась в первой половине 17 в. одним из основных очагов формирования барочного направления в искусстве. Однако фламандское барокко во многом существенно отличалось от итальянского. Искусство Рубенса, Иорданса, Снейдерса и других мастеров в приподнятых и торжественных формах отражало дух жизнеутверждающего оптимизма, порожденный жизненными силами фламандского общества. Именно эта особенность развития барокко во Фландрии, выраженная в искусстве Рубенса, давала возможность развития реалистических черт в рамках самой барочной системы, и притом в гораздо большей мере, чем это было возможно в Италии.

Период относительного подъема во Фландрии завершается примерно к середине 17 века. Под гнетом испанского абсолютизма фламандская экономика приходит в упадок. Общественная и культурная жизнь Фландрии приобретает все более застойный, консервативный характер.

* * *

Установление испанского протектората и сохранение католицизма в качестве господствующей религии вызвали во фламандской культовой архитектуре 17 в. распространение форм римского барокко, пропагандируемого иезуитами. Прообразом некоторых ранних фламандских церковных построек была церковь Джезу в Риме (не сохранившаяся до нашего времени иезуитская церковь 1606—1616 гг. в Брюсселе работы Ж. Франкара, церковь св. Карла Борромея в Антверпене П. Хейсенса, 1614—1621 гг.). Однако вскоре зодчие Фландрии сумели на основе местных традиций создать самобытный вариант барокко. Его отличает не столько изощренность и оригинальность плановых и объемно-пространственных решений, сколько общий дух торжественной и праздничной декоративности, который нашел наиболее полное выражение в фасадах зданий. Среди лучших произведений архитектуры второй половины столетия можно назвать церковь св. Михаила в Лувене (1650—1666) Г. Хесиуса и брюссельскую церковь Иоанна Крестителя ордена бегинок (1657—1676). Ее автор Лукас Файдхербе из Малина (1617—1697), один из наиболее известных фламандских зодчих и скульпторов 17 столетия, применил здесь оригинальное решение фасада в виде трех фронтонов, из которых центральный господствует над боковыми. Широко использованы тройные и двойные пилястры, колонны, волюты, разорванные фронтоны и различные декоративные мотивы. Файдхербе сумел связать воедино отдельные элементы этой изящной постройки, отличающейся сложным и прихотливым силуэтом.

Наибольший интерес в архитектуре Фландрии 17 в. представляет, однако, не культовое, а светское строительство,

в котором полнее и ярче могли проявиться складывавшиеся веками местные традиции. Они были настолько прочными и жизненными, что перед ними бессильным оказался даже авторитет Рубенса, воздействие которого во многих областях художественной жизни Фландрии было определяющим. Во время пребывания в Италии Рубенс посетил Геную, где увлекся великолепными произведениями архитектуры 16 века. Выполненные им архитектурные зарисовки по возвращении на родину были награвированы Николасом Рейкемансом и составили вышедший в 1622 г. в Антверпене двухтомный увраж «Дворцы Генуи». Изучение генуэзской архитектуры имело для Рубенса не только познавательный интерес. Человек огромной творческой активности, он мечтал о коренном преобразовании фламандской архитектуры. Генуэзский палаццо, по его мнению, должен был стать образцом для новой светской архитектуры Фландрии.

*Гийом Хесиус. Церковь св. Михаила в Лувене. 1650-1666 гг. Западный фасад.*

*Рубенс. Арка и павильон во дворе дома Рубенса в Антверпене. 1611- 1618 гг.*

Однако тип монументального дворца не получил развития на фламандской почве. В итальянском духе было создано в 1611—1618 гг. лишь единственное произведение — собственный дом Рубенса в Антверпене. Небольшой ансамбль, включающий ряд построек с расписными фасадами, въездными воротами и садом с павильоном, переходя в дальнейшем от владельца к владельцу, подвергся

значительным перестройкам. С 1937 г. начались капитальные работы по его восстановлению, законченные в 1947 году.

Даже сейчас, несмотря на то, что в настоящем своем виде дом Рубенса является в значительной мере результатом реконструкции, можно почувствовать волнующую привлекательность жилища великого художника, в котором домовитый уют нидерландских интерьеров сочетается с торжественностью объемно-пространственной композиции итальянского палаццо. Вдохновляющие Рубенса архитектурные идеалы своеобразно преломились в решении наиболее сохранившихся частей — парадных въездных ворот в виде трехпролетной триумфальной арки, богато украшенной рустом, скульптурным декором и увенчанной нарядной балюстрадой, а также в небольшом изящном садовом павильоне.

Дом Рубенса представляет своего рода исключение в общей картине развития фламандского светского зодчества 17 века. Как и в предшествующие столетия, во Фландрии господствовал возникший в Нидерландах еще в эпоху средневековья тип многоэтажного (до пяти этажей) дома с узким в три-четыре оси фасадом и высоким фронтоном. Соприкасаясь боковыми глухими стенами, здания выходили на улицу фасадами, которые составляли сплошную уличную застройку.

Эволюция жилой архитектуры 17 в. во Фландрии шла главным образом по пути создания созвучных эпохе новых форм архитектурно-декоративного решения фасадов. Строгие линии треугольных или ступенчатых фронтонов сменились более сложными и причудливыми барочными очертаниями, поверхность фасадов обильно украсилась пилястрами, колоннами, кариатидами, статуями, барельефами и орнаментом.

К сожалению, далеко не все прекрасные памятники фламандской архитектуры 17 в. дошли до наших дней. Частые пожары и особенно ожесточенный обстрел Брюсселя французскими войсками в 1695 г. уничтожили многие из них.

Уже после обстрела, в 1696—1720 гг. под руководством архитектора Гийома де Брейна (1649—1719) была восстановлена брюссельская Гран-плас — одна из замечательных площадей Европы, позволяющая судить о характере сложившегося во Фландрии городского ансамбля.

*Цеховые дома на Гран-плас в Брюсселе. 17 в.*

Центр старого города — Гран-плас — представляет собой прямоугольную площадь со сторонами 110 X 68 м. Сплошная периметральная застройка, прерываемая лишь выходами ведущих на площадь узких и малоприметных улочек, сообщает ансамблю впечатление строгой замкнутости. Расположенная на южной стороне площади знаменитая ратуша 15 в., выделяясь своим масштабом и красотой своих форм, в значительной мере подчиняет себе все многообразие архитектурных форм остальных зданий, образующих с ним художественное единство, несмотря на то, что архитектурный комплекс площади складывается подчас из довольно разнородных построек. Так, всю ее восточную сторону занял дворец герцога Брабантского — воздвигнутое в 1698 г. Гийомом де Брейном здание, объединившее своим обширным фасадом шесть старых цеховых домов. Но и это почти классическое по своим формам сооружение не кажется здесь чужеродным. Чувство ансамбля подсказало мастерам, создавшим Гран-плас, необходимость противопоставить ратуше на северной стороне площади умело стилизованное в созвучных ей формах изящное здание хлебного рынка с ажурной аркадой, более известное под названием Дома короля. Но ничто так не оживляет площадь, как высокие дома цехов и корпораций, лучшие из которых построены на западной стороне. С удивительной изобретательностью увенчаны эти многоэтажные узкие фасады пышными фронтонами, в которых волюты переплетаются с гирляндами цветов (Дом лисы) или использован необычный мотив кормы корабля, как в Доме корпорации лодочников. Впечатление драгоценности нарядного убора усилено применением позолоты, покрывающей декоративные детали всех построек площади и тускло мерцающей на потемневших от времени фасадах.

Фламандская скульптура 17 в. развивалась в общем с архитектурой русле барочного искусства. Она не только обильно украшала фасады зданий, но и была многообразно

представлена в их интерьерах. Готические и барочные храмы Фландрии хранят прекрасные образцы этой пластики: саркофаги надгробий со статуями усопших, мраморные алтари, покрытые орнаментом резные скамьи для молящихся, насыщенные скульптурным убранством деревянные проповеднические кафедры, исповедальни, подобные архитектурным сооружениям и оформленные кариатидами, барельефами и медальонами. В целом, за исключением надгробных статуй, в которых создавались портретные образы, фламандская скульптура имела ярко выраженный декоративный характер. В сложении особенностей ее художественного языка как бы сливались два могучих источника. С одной стороны, это была возглавляемая Бернини итальянская скульптура, воздействие которой усиливалось благодаря тому, что большинство фламандских мастеров посетило Италию и некоторые из них там подолгу работали. С другой стороны, более мощным было воздействие местной художественной традиции, и в первую очередь искусства Рубенса. Развиваясь в формах барокко, скульптура вбирала в себя и многовековой опыт народного ремесла, древние традиции резьбы по камню и дереву.

В области скульптуры Фландрия 17 в. не дала ни одного великого мастера. И тем не менее общий художественный уровень созданных здесь произведений был весьма высок. Можно говорить о целой плеяде успешно работавших в это время одаренных скульпторов, представленных чаще всего семейными династиями мастеров, уроженцев Брюсселя, Антверпена, Малина и других городов.

К первой половине 17 столетия относится деятельность семьи скульпторов Дюкенуа. Глава ее Жером Дюкенуа (до 1570—1641) был автором чрезвычайно популярной статуи для фонтана, сооруженного неподалеку от брюссельской Гранплас, которая изображает озорного малыша, пускающего струйку воды, известного под названием Маннекен-пис. Маннекен (по-фламандски — человечек) издавна стал настоящим любимцем жителей города, называющих его «самым древним гражданином Брюсселя». Старший сын Жерома, Франсуа

Дюкенуа (1594 — 1643), посланный в 1618 г. эрцгерцогом Альбертом в Рим, работал преимущественно в Италии, сотрудничая с Бернини в украшении собора св. Петра. Воздействие художественной среды Рима в значительной мере определило его творческий облик, в силу чего его искусство больше принадлежит Италии, нежели Фландрии. В творчестве другого его сына, Жерома Дюкенуа Младшего (1602—1654), сильнее проявились черты национальной самобытности.

Первоначально заказанное Франсуа, но, по существу, созданное Жеромом надгробие архиепископа Триста в соборе св. Бавона в Генте (1643—1654) является одним из его наиболее значительных произведений. Выполненное из белого и черного мрамора надгробие представляет собой украшенное колоннами и пилястрами сооружение, где саркофаг с полулежащей фигурой архиепископа фланкирован по сторонам расположенными в нишах статуями богоматери и Христа.

Целую школу породило искусство семьи антверпенских мастеров Квеллинов, основателем которой был Арт Квеллин Старший (1609—1668), ученик Франсуа Дюкенуа. Работая с 1650 г. в Амстердаме, он был создателем пышного внешнего и внутреннего убранства городской ратуши. Особенно известно его настенное украшение в одном из залов с массивными фигурами кариатид и свободно исполненными многофигурными барельефами. По возвращении в Антверпен в 1654 г. мастер выполнил множество скульптур для церквей города.

Во второй половине столетия развивалось творчество уже упомянутого Лукаса Файдхербе, который работал первоначально в области скульптуры. Представитель семьи малинских скульпторов, Лукас Файдхербе прошел выучку в мастерской

Рубенса, который любил его больше всех своих учеников. Основные произведения Файдхербе созданы им в Малине и находятся в соборе св. Ромуальда. Это огромный импозантный алтарь (1665—1666) из черного и белого мрамора с

золочеными капителями колонн, украшенный барельефами и увенчанный колоссальной (3,75 м) статуей св. Ромуальда. С большим мастерством исполнено и надгробие архиепископа Крюзена (1669). Традиции фламандской пластики выражены здесь гораздо сильнее, чем во внешне более эффектном, но явно подражающем итальянским образцам надгробии епископа д'Алломон (после 1673 г.; Гент, собор св. Бавона) работы льежского мастера Жана Делькура, ученика Бернини. Творчество этого скульптора, отмеченное чертами бравурности и подчеркнутого динамизма форм, носило более традиционно барочный характер. Вместе с тем в произведениях Делькура отразилась нараставшая во фламандской пластике тенденция ко все большей пышности и усложненности художественного образа.

* * *

В начале 17 в. в живописи Фландрии развивается караваджистское направление, которое, однако, не имело здесь такого значения, как в других странах Европы. Если фламандские караваджисты Теодор Ромбоутс (1597—1637) и Герард Сегерс (1591—1651) следовали в своих произведениях установившемуся шаблону, то творчество Абрахама Янсенса (1575—1632) отмечено чертами большей самобытности и свежести. В полнокровности его образов народного типа и ярко выраженной декоративности аллегорических и мифологических композиций ощущается непосредственная связь с традициями национальной живописи. С 1630-х гг. мастера фламандского караваджизма подпадают под влияние искусства Рубенса.

Величайший художник Фландрии и один из замечательных мастеров европейской живописи 17 в. Питер Пауль Рубенс (1577—1640) родился в городе Зигене в Германии, куда во время гражданской войны в Нидерландах эмигрировал отец Рубенса — юрист, игравший некоторую роль в общественной жизни Фландрии. Вскоре после смерти отца мать вместе с сыном возвратилась в Антверпен, где будущий художник получил прекрасное по тому времени образование.

Всесторонне одаренный, стремившийся овладеть всем богатством человеческих знаний, Рубенс очень рано нашел свое основное жизненное призвание в живописи. Уже в 1591 г. он учился сначала у малозначительных художников Тобиаса Верхахта и Адама ван Ноорта. Затем он перешел к Отто ван Веену (Вениусу) - видному представителю позднего нидерландского романизма. Но сам дух живописи романистов остался чужд дарованию Рубенса.

Большое значение для формирования живописного мастерства Рубенса имело непосредственное изучение искусства итальянского Возрождения и современного Рубенсу итальянского искусства. С 1600 по 1608 г. Рубенс жил в Италии, занимая должность придворного художника мантуанского герцога Винченцо Гонзага. Многочисленные копии с произведений великих мастеров Возрождения, близкое знакомство с художественной жизнью Италии расширили художественный кругозор Рубенса. Изучая творчество великих мастеров Высокого Возрождения, он вместе с тем имел возможность учесть опыт борьбы по преодолению маньеризма, которую возглавлял в это время в Италии Караваджо. Вольное переложение Рубенсом картины Караваджо «Положение во гроб» ярко свидетельствует об интересе Рубенса к творчеству этого мастера. Из мастеров Высокого Возрождения Рубенс особенно ценил творчество Леонардо да Винчи, Микеланджело и Тициана. Но по своим живописным особенностям и жизнеощущению искусство Рубенса при всех его связях с итальянским Возрождением с самого начала имело ярко выраженный фламандский характер. Примечательно, что творчество Рубенса по-настоящему развернулось именно по возвращении его во Фландрию и в процессе решения тех художественных задач, которые ставили перед ним условия общественной жизни родной страны.

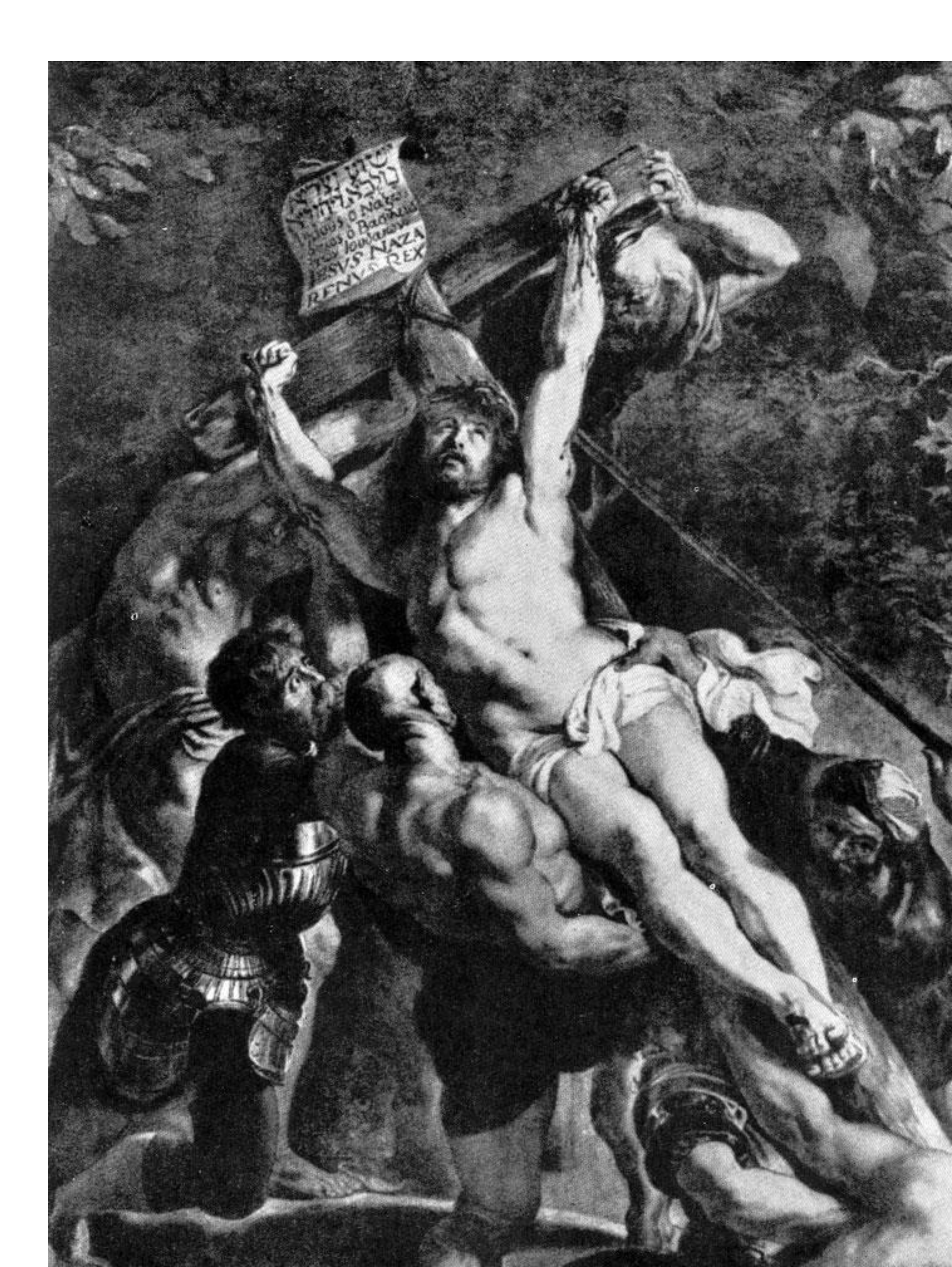
Заваленный заказами, Рубенс создал огромную мастерскую, которая объединила целую группу талантливых фламандских художников. Здесь было создано колоссальное число больших полотен, украшавших дворцы и храмы многих столиц Европы.

Эскиз обычно создавался самим Рубенсом, картина же в большинстве случаев выполнялась его помощниками и учениками. Когда картина была готова, Рубенс проходил ее своей кистью, оживляя ее и устраняя имеющиеся недочеты. Но лучшие картины Рубенса написаны с начала и до конца самим мастером. Творческие достижения Рубенса и его авторитет как одного из образованнейших людей своего времени, наконец, само обаяние его личности определили то высокое положение, которое он занял в общественной жизни Фландрии. Он часто принимал на себя важные дипломатические поручения правителей Фландрии, много путешествовал по странам Западной Европы. Его переписка с государственными деятелями того времени и в особенности с передовыми представителями культуры поражает широтой кругозора, богатством мыслей. В его письмах содержится ряд интересных суждений об искусстве, ярко характеризующих прогрессивные художественные позиции Рубенса.

В целом творчество Рубенса может быть разделено на следующие три этапа: ранний — до 1620 г., зрелый — с 1620 до 1630 г. и поздний, охватывающий последнее десятилетие его жизни. Особенностью творческого развития Рубенса было то, что переход от одного этапа к другому происходил постепенно, без резких скачков. Его искусство эволюционировало ко все большему углублению реализма, к более широкому охвату жизни и преодолению внешне-театральной барочной аффектации, черты которой более свойственны Рубенсу в ранний период его творчества.

*Рубенс. Автопортрет с Изабеллой Брант. 1609-4610 гг. Мюнхен, Старая пинакотека.*

В начале раннего периода (примерно до 1611—1613 гг.) в творчестве Рубенса еще дают себя чувствовать, особенно в алтарных и мифологических композициях, влияние Караваджо, а в портретах — последние отголоски маньеризма. Правда, эти влияния сказываются скорее в технике, в некоторых особенностях формы, чем в понимании образа. Так, автопортрет с первой женой — Изабеллой Брант (1609—1610; Мюнхен) выполнен еще в несколько жесткой манере. Рубенс выписывает все детали роскошных костюмов, щеголяет виртуозным и точным рисунком. Сам Рубенс и сидящая у его ног жена изображены в полных внешнего светского изящества позах. И все же в правдивой передаче движения их сплетенных рук преодолевается условность парадного портрета. Художник дал зрителю почувствовать и доверчивую нежность супруги к любимому мужу и спокойную жизнерадостность характера молодого Рубенса. К этой работе близок по времени выполнения и «Портрет молодой дамы» в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве.



*Рубенс. Воздвижение креста. Ок. 1610-1611 гг. Антверпен, собор.*

В «Воздвижении креста» (ок. 1610—1611; Антверпен, собор) ясно видно, как Рубенс переосмысливает тот опыт, который приобрел, изучая наследие Караваджо и венецианцев. Караваджо помог Рубенсу увидеть натуру во всей ее предметной материальности и жизненной характерности. Вместе с тем выразительные фигуры Рубенса проникнуты таким патетическим напряжением сил, такой динамикой, какие были чужды искусству Караваджо. Склоненное порывом ветра дерево, напряженные усилия людей, поднимающих крест с распятым Христом, резкие ракурсы фигур, беспокойные блики света и тени, скользящие по трепещущим от напряжения мышцам,— все полно стремительного движения. Рубенс схватывает целое во всем его многообразном единстве. Каждая индивидуальность раскрывает свой подлинный характер лишь через взаимодействие с другими персонажами.

В целом картины Рубенса этого периода отличаются монументальной декоративностью, резкими и эффектными контрастами. Такое решение отчасти определялось назначением произведений Рубенса. Они являются алтарными композициями, занимающими определенное место в церковном интерьере. Выхваченные из своего естественного обрамления, перенесенные на стены музеев, алтарные композиции Рубенса теперь производят подчас несколько искусственное впечатление. Жесты кажутся преувеличенными, сопоставление характеров слишком резким и упрощенным, цветовой аккорд хотя и целостным, но чрезмерно сильным.

Вместе с тем Рубенс в своих лучших композициях отнюдь не ограничивался только внешними эффектами. Об этом свидетельствует его антверпенское «Снятие со креста» (1611—1614). Тяжело провисает грузное и сильное тело Христа, с огромным напряжением сил стараются удержать на весу его тело близкие; взволнованно протягивает руки к Христу коленопреклоненная Магдалина; в скорбном Экстазе

порывается обнять тело сына Мария. Жесты бурны и стремительны, но в пределах общей преувеличенной выразительности целого градации чувств и переживаний воплощены с большой правдивостью. Лицо Марии дышит глубокой скорбью, отчаяние Магдалины неподдельно.

*Рубенс. Битва амазонок. Между 1615 и 1619 гг. Мюнхен, Старая пинакотека.*

Ораторский пафос этой картины Рубенса убедителен потому, что в основе его лежит искреннее переживание изображенного события — скорбь друзей и родных об умершем герое. Собственно религиозно-мистическая сторона сюжета Рубенса не интересует. В евангельском мифе его привлекают страсти и переживания— жизненные, человеческие в своей основе. Рубенс легко преодолевает условность религиозного сюжета, хотя формально он не вступает в противоречие с официальным культовым назначением картины. Поэтому, хотя барочная живопись ряда стран Европы опиралась на наследие Рубенса, содержание его искусства, основная реалистическая направленность его творчества не были восприняты официальным барокко, которое было проникнуто тенденциями декоративной театральности и нарочитого противопоставления низменного и возвышенного. В правдивых в своей основе композициях Рубенса, созданных в 1610-е гг., всегда ярко выражено чувство могучей силы бытия, его вечного движения. Таковы радостная торжественность аллегории «Союз Земли и Воды» (между 1612 и 1615 гг.; Ленинград, Эрмитаж), драматическая сила «Снятия со креста», ожесточенная борьба в «Охоте на львов» или «Охоте на кабана» (Дрезден), пафос мирового катаклизма в «Страшном суде» (Мюнхен), неистовость бойцов, сплетенных в яростной схватке не на жизнь, а на смерть в «Битве амазонок» (Мюнхен).

*Рубенс. Похищение дочерей Левкиппа. 1619-1620 гг. Мюнхен, Старая пинакотека.*

«Похищение дочерей Левкиппа» (1619—1620; Мюнхен)—пример обращения Рубенса к мифологической теме. Движения всадников, похищающих молодых женщин, полны мужественной решительности и энергии. Пышные тела женщин, тщетно взывающих о пощаде, эффектно выделяются на фоне ярких развевающихся тканей, вздыбленных вороного и золотисто-рыжего коней, смуглых тел похитителей. Звучный аккорд красок, бурность жестов, разорванный, беспокойный силуэт всей группы ярко передают силу порыва жизненных страстей. Примерно к этому же времени относятся многочисленные «Вакханалии», в том числе «Вакханалия» (1615—1620; Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина).

«Похищение дочерей Левкиппа» и «Вакханалия» в живописном отношении образуют переход к зрелому периоду в творчестве Рубенса (1620—1630). К началу Этого периода относится цикл «Жизнь Марии Медичи» (1622—1625; Лувр), занимающий важное место среди других монументально-декоративных композиций Рубенса. Этот цикл весьма характерен для его понимания исторического жанра. Рубенс в своем творчестве обращается не только к античным историческим героям и их деяниям, но и к современной ему истории. В данном случае задачу исторической картины Рубенс видит в восхвалении личности и деяний монархов или полководцев. Его пышные и торжественные исторические полотна стали примером для подражания ряда придворных художников 17 века. Цикл «Жизнь Марии Медичи» состоит из двадцати больших композиций, предназначенных для украшения одного из залов Люксембургского дворца. В этих полотнах воспроизводились основные Эпизоды жизни супруги Генриха IV, ставшей после его смерти правительницей Франции. Все картины цикла были выполнены в духе откровенного . восхваления Марии Медичи и уснащены аллегорическими и мифологическими персонажами. Эта

своеобразная живописная хвалебная ода была выполнена с большим блеском и по своему размаху представляла явление исключительное даже для пристрастного к большим монументально-декоративным композициям барочного искусства 17 века. Типичным для всей серии произведением является «Прибытие Марии Медичи в Марсель». По устланным бархатом сходням пышно одетая Мария Медичи сходит с борта роскошной галеры на землю Франции. Развеваются флаги, блестят позолота и парча. В небесах трубящая крылатая Слава возвещает о великом событии. Морские божества, охваченные общим волнением, приветствуют Марию. Наяды, сопровождающие корабль, привязывают брошенные с корабля канаты к сваям пристани. В картине много праздничного шума и откровенной придворной лести. Но при всей театральности целого фигуры в композиции расположены естественно и свободно.

Поскольку картины этого цикла выполнены в основном учениками Рубенса, то наибольший интерес в художественном отношении представляют написанные собственноручно Рубенсом эскизы, по которым осуществлялись в его мастерской сами композиции. Эскиз «Коронация Марии Медичи», хранящийся в Эрмитаже, представляет собой подмалевок, слегка тронутый несколькими мазками лессировки. Он поражает сочетанием исключительной лаконичности с предельной выразительностью изображения. Острое чувство целого, выделение главного в изображенном событии, изумительное мастерство мизансцены, глубокое понимание колористического единства картины, соотношения и градации тона и плотности мазка позволяют Рубенсу самыми скупыми средствами дать яркую, полную жизненной непосредственности картину события. Мазок становится не только точным, но и эмоционально выразительным. Фигура молодого придворного в центре картины набросана несколькими стремительными сочными мазками, передающими и стройность мускулистой фигуры, и напряженно-сдержанную молодую энергию его натуры, и стремительность его движения, вызывающий задор позы. Великолепен ею развевающийся плащ, переданный несколькими мазками ало-

розового и темно-бурого, черного в тенях цвета. Непринужденная свобода, острая выразительность живописного почерка Рубенса ничего общего не имеют с субъективным произволом, нарочитой небрежностью.

В своих исторических композициях Рубенс не всегда ограничивается слаганием пышной хвалебной оды властителям, часто ее недостойным. В некоторых композициях, посвященных историческим событиям древности, он утверждал свое представление об историческом герое — мужественном борце за свои идеалы. В отличие от классицистов 17 в. Рубенс при этом не столько воспевал победу долга и разума над чувством и страстью, сколько раскрывал красоту непосредственного единства чувства и мысли героя, охваченного страстным порывом к борьбе, к действию. Примером такого рода исторических композиций Рубенса является находящийся в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина Эскиз к погибшей мюнхенской картине «Муций Сцевола».

*Рубенс. Персей и Андромеда. 1620-1621 гг. Ленинград, Эрмитаж.*

*Рубенс, Поклонение волхвов. 1624 г. Антверпен, Музей изящных искусств.*

Восхищение человеком, богатством его ярких чувств и переживаний нашло свое выражение в «Поклонении волхвов» (1624; Антверпен, Музей) и в «Персее и Андромеде» (1620—1621; Эрмитаж). В «Поклонении волхвов» Рубенс освобождается от моментов повышенной театральности, свойственной его более ранним алтарным композициям. Это полотно отличается сочетанием праздничности, естественной жизненности образов и выразительности характеров. С наибольшей полнотой особенности этого периода раскрылись в «Персее и Андромеде». Рубенс изобразил тот момент, когда поразивший морское чудовище Персей, сойдя с Пегаса, приближается к прикованной к скале Андромеде, предназначенной, согласно античному мифу, в жертву чудовищу. Как праздничные знамена, развеваются складки алого плаща Персея и синего одеяния Победы, венчающей героя. Однако содержание картины не сводится только к апофеозу героя-победителя. Одетый в тяжелый панцирь Персей приближается к обнаженной, радостно смущенной Андромеде и с властной нежностью касается ее руки. Андромеда окружена легким золотистым сиянием, противостоящим более материально-плотному цветовому строю остальных частей картины. Золотисто-медовое сияние, окутывающее пышную наготу Андромеды, как бы материализуется в обрамляющем ее тело золотом парчовом покрывале. Никто до Рубенса с такой глубиной не воспевал красоту и великую радость любви, победившую все стоящие на ее пути препятствия. Вместе с тем в этой картине особенно полно раскрывается мастерство Рубенса в изображении человеческого тела. Кажется, что оно насыщено трепетом жизни,— настолько захватывающе убедительно передана влажность взгляда, легкая игра румянца, бархатистая матовость нежной кожи.

*Рубенс. Портрет сына. Рисунок Итальянский карандаш, сангина. Ок. 1620 г. Вена, Алъбертина.*

Рубенс был замечательным мастером рисунка. Его подготовительные рисунки к картинам поражают умением в немногих полных динамики штрихах и пятнах схватить характер формы, взятой в ее движении, передать общее эмоциональное состояние образа. Рисункам Рубенса свойственна широта и свобода исполнения: то усиливая, то ослабляя нажим карандаша на бумагу, он схватывает характерный силуэт фигуры, передает напряженную игру мышц (этюд к «Воздвижению креста»). В одном из подготовительных рисунков к «Охоте на кабана» Рубенс сочным сопоставлением света и тени уверенно лепит форму, передает контрасты узловатых, напряженно изгибающихся стволов дерева и легкого трепета пронизанной мерцающим светом листвы. Живописная выразительность, повышенная эмоциональность, великолепное чувство динамики, артистическая гибкость техники — характерные черты мастерства рисунка Рубенса.

Обаяние живописного языка Рубенса раскрывается и в его портретах зрелого периода. Портрет в творчестве Рубенса не имел такого значения, как в творчестве Хальса, Рембрандта или Веласкеса. И все же портреты Рубенса занимают своеобразное и важное место в искусстве 17 века. Портрет Рубенса в известной мере продолжает в новых исторических условиях гуманистические традиции портрета Высокого Возрождения. В отличие от мастеров итальянского Ренессанса Рубенс сдержанно, но выразительно передает свое непосредственное личное отношение к портретируемому. Его портреты полны чувства то симпатии, то вежливо-почтительного уважения, то радостного восхищения моделью. При всем том личное отношение Рубенса к своим моделям имеет одну важную общую черту . Это благожелательность, общая положительная оценка героя изображения. С одной стороны, такое понимание образа человека соответствовало целям официального барочного портрета, посвященного

изображению «достойных», «значительных» лиц; с другой стороны, в таком отношении к человеку находил свое выражение жизнеутверждающий оптимизм и гуманизм самого Рубенса. Поэтому Рубенс, в общем верно и убедительно передавая черты сходства с моделью, в отличие от Рембрандта и Веласкеса, не слишком углубляется в передачу всего индивидуального своебразия физического и психологического ее облика. Сложные внутренние противоречия в нравственной жизни личности остаются вне его поля зрения. В каждом портрете Рубенс, не порывая с характеристикой индивидуальных черт, подчеркивает общее, характерное для общественного положения модели. Правда, в портретах властителей, например в портрете Марии Медичи (1622—1625; Прадо), правдивость и жизненная сила характеристики лишь с трудом прорываются сквозь условность парадного барочного портрета; поэтому гораздо большую художественную ценность имеют для нас портреты лиц или близких художнику, или не стоящих на вершине социальной иерархии. В портретах доктора Тульдена (ок. 1615 - 1618; Мюнхен), камеристки (ок. 1625; Эрмитаж)? Сусанны Фоурмен (1620-е гг.; Лондон) и в некоторых автопортретах эта реалистическая основа рубенсовского портрета проявляется наиболее последовательно.

В портрете камеристки Рубенс передал обаяние жизнерадостной молодой женщины. На теплом фоне выделяется ее окруженное жемчужно-белой пеной воротника лицо; пушистые пряди золотистых волос обрамляют ее виски и лоб. Легкие золотистые рефлексы, горячие прозрачные тени, сопоставленные со свободно положенными холодными бликами, передают трепет жизни. Камеристка чуть повернула голову, и свет и тени скользят по лицу, в глазах блестят искры света, пряди волос трепещут и тускло мерцает в тени жемчужная серьга.

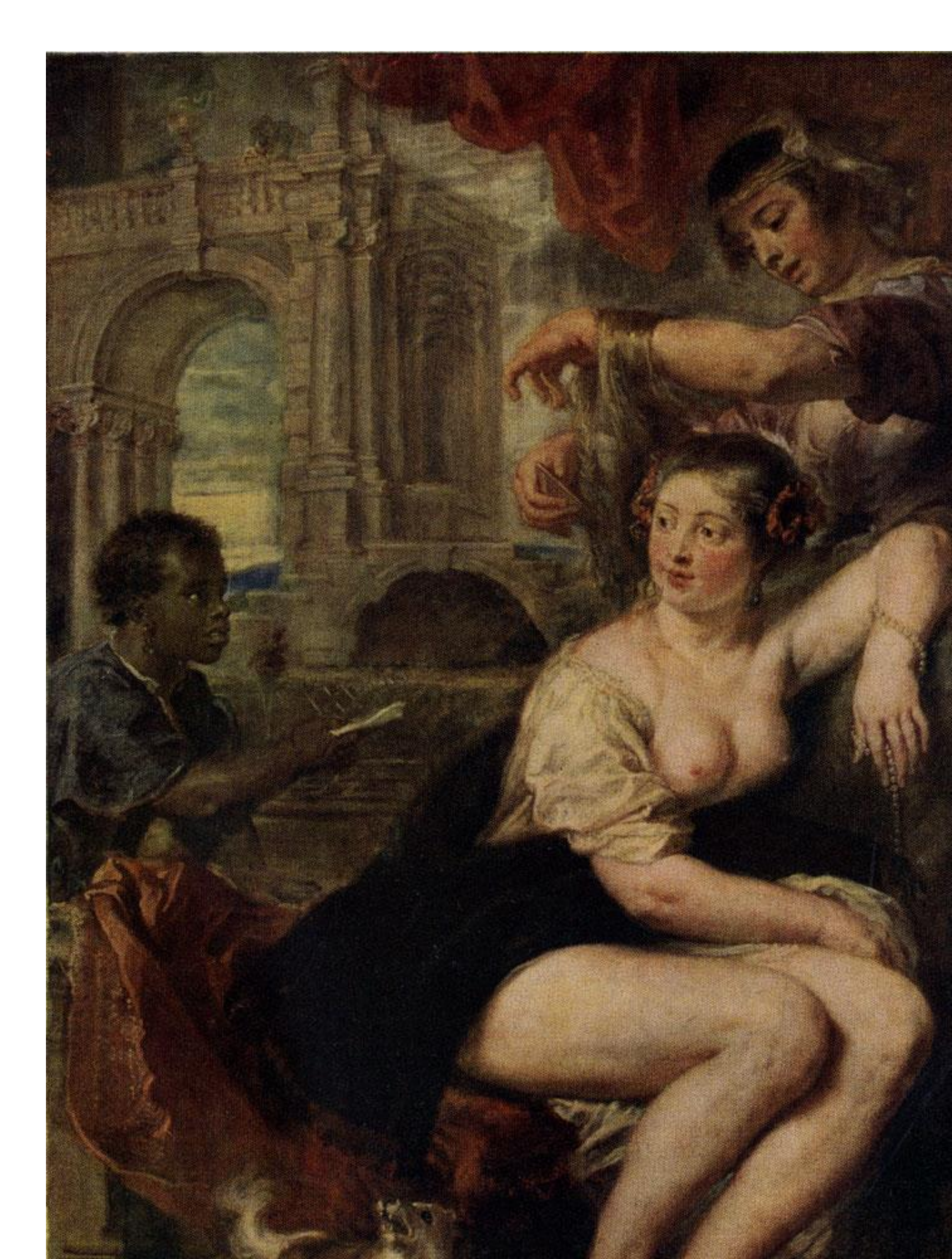
Среди портретов Рубенса позднего периода заслуживает упоминания его автопортрет, хранящийся в Венском музее (ок. 1638). Хотя в композиции дают себя знать черты парадного портрета, но все же в спокойной позе Рубенса много свободы

и непринужденности. Лицо художника, внимательно и благожелательно взирающего на зрителя, полно жизни. В этом портрете Рубенс утверждает свой идеал человека, занимающего видное положение, богато одаренного, умного, уверенного в своих силах.

*Рубенс. Портрет Елены Фоурмен с детьми. После 1636 г. Париж, Лувр.*

Среди поздних портретов мастера особенно привлекательны портреты второй жены художника — молодой Елены Фоурмен. Лучший среди них луврский портрет Елены Фоурмен с детьми (после 1636). В этом портрете почти не чувствуется влияние принципов барочного парадного портрета, отброшены роскошные аксессуары и пышные одежды. Вся картина проникнута чувством спокойного и безмятежного счастья. Изображение матери и детей полно естественной непринужденности и вместе с тем особой прелести. Молодая мать держит на коленях младшего сына и с задумчивой нежностью склонила к нему лицо. Нежное золотистое сияние окутывает легкой дымкой все формы, смягчает яркое звучание пятен красного цвета, создает атмосферу спокойной и торжественной радости. Гимн женщине — матери и возлюбленной великолепно воплощен в этой земной мадонне.

Портрет в рост обнаженной Елены Фоурмен с накинутой на плечи отороченной густым мехом шубой («Шубка», 1638—1639; Вена) выходит за рамки портретного жанра. Передавая чувственное обаяние своей молодой жены, Рубенс воплощает свой идеал женской красоты. С изумительным мастерством использует Рубенс контрасты между темным пушистым мехом и обнаженным телом, между нежными переливами розовой кожи и сиянием локонов, обрамляющих лицо.



*Рубенс. Вирсавия. 1635 г. Дрезден, Картинная галлерея.*

Рубенс изображает Елену Фоурмен не только в портретах. Ее черты мы узнаем и в «Андромеде» (1638—1640; Берлин) и в «Вирсавии» (ок. 1635; Дрезден). Картина для Рубенса — пиршество для глаза, утоление его жадной любви к праздничному богатству бытия. В дрезденском полотне звучание красного цвета покрывала, наброшенного на сиденье и сопоставленного с черно-бурым густым цветом откинутой шубы, зеленовато-голубая одежда мальчика-негра, оливково-черная смуглость его тела призваны создать звучный аккорд, на фоне которого выделяется все богатство оттенков нагого тела Вирсавии. Вместе с тем Рубенс передает самые тонкие нюансы формы и цвета. Таково сопоставление блеска белков глаз негритенка и белого пятна письма, которое он протягивает Вирсавии.

Тема чувственного богатства жизни, вечного ее движения находит свое наиболее непосредственное выражение и в «Вакханалиях» Рубенса. Буйной толпой вторгаются в картину опьяненные вином фавны, сатиры, сатирессы. Иногда (в «Триумфе Силена», конец 1620-х гг.; Лондон) толпа производит впечатление части бесконечного шествия, обрезанного рамой картины.

Одним из самых примечательных произведений этого типа является эрмитажный «Вакх» (между 1635 и 1640 гг.). Вакх Рубенса весьма далек от гармонически прекрасного Вакха Тициана («Вакх и Ариадна»). Толстая фигура жизнерадостного обжоры, сидящего на бочке из-под вина, чем-то близка по духу созданному де Кастером образу Ламме Гоодзака — чрева Фландрии. Вся композиция «Вакха» воспринимается как откровенный гимн физиологической радости бытия.

Занимавшие такое важное место в творчестве Рубенса 1610-х гг. барочные по общему характеру алтарные композиции в поздний период отходят на второй план и обычно выполняются мастерской почти без участия самого художника. Когда же мастер сам обращается к работам подобного рода, он

создает произведения, полные реалистической выразительности. Его алтарная композиция «Видение св. Ильдефонса» (1630—1632; Брюссель, эскиз в Эрмитаже) очень показательна в этом отношении. Примечательно, что эскиз отличается гораздо большим реализмом композиции, чем сама алтарная картина. Отсутствует условное разделение на три створки, не изображены витающие ангелочки и т. п. Позы действующих лиц естественнее и проще. Единство освещения, передача воздушной среды смягчают резкость цветовых противопоставлений. Совершенствуя ясность композиционного построения, Рубенс одновременно отказывается от излишней декоративности ранних алтарных композиций, от их часто чрезмерной перегруженности многочисленными персонажами. Все большая зрелость и последовательность реалистических устремлений художника должны были побудить его выйти за пределы крута библейских и античных тем. Отчасти этим был обусловлен расцвет портрета и пейзажа в его творчестве 1620—1630-х годов.

*Рубенс. Крестьяне, возвращающиеся с полей. После 1635 г. Флоренция, галлерея Питти.*

Пейзаж Рубенса развивает нидерландские традиции, придавая им новый идейный смысл и художественное значение. Он решает главным образом задачу обобщенного изображения природы как целого; величавая картина бытия мира, ясной гармонии человека и природы получает у него свое возвышенно поэтическое и вместе с тем чувственно полновесное воплощение. Мир есть целое, и человек спокойно и радостно ощущает свое единство с ним. Более ранние из пейзажей Рубенса, например «Возчики камней» (ок. 1620; Эрмитаж), отличаются несколько большим драматизмом композиции. Скалы переднего плана как бы с напряжением вздымаются из недр земли, с грохотом разрывая ее покровы. С огромным усилием кони и люди переваливают тяжелую груженую телегу через гребень горной дороги. Спокойнее и торжественнее поздние пейзажи Рубенса. Особенно полно его способность создавать обобщенный и одновременно жизненно убедительный образ природы раскрывается в «Ферме в Лакене» (1633; Лондон, Бекингемский дворец). Заводь реки, величавая ясность равнинных далей, деревья, тянущиеся своими ветвями к небу, бег облаков образуют ясное созвучие ритмов, передающих могучее дыхание мира. Тучные стада, поселянка, медленно идущая с кувшином по тропе, крестьянин, приведший коня на водопой, завершают общую картину величавой гармонии жизни. В «Водопое» радуют глаз и сочный колорит, и серебристо-голубоватый свет, окутывающий картину, и сочетание широких декоративных эффектов с тонкой передачей трепета листвы и мерцания влаги.

*Рубенс. Крестьянский танец. Между 1636 и 1640 гг. Мадрид, Прадо.*

В последние десятилетия Рубенс обращается к изображению народной жизни. Она интересует его главным образом с праздничной стороны. В «Кермессе» (ок. 1635 —1636; Лувр) и особенно в «Крестьянском танце» (между 1636 и 1640; Прадо) Рубенс, отталкиваясь от традиций нидерландских реалистов 16 в., поднимается до обобщенного образа силы и величия народа. Народная основа героического оптимизма Рубенса получает здесь свое наиболее прямое выражение. В стремительном танце то развертывается, то свертывается движение хоровода. Молодые крестьяне и крестьянки прекрасны своим здоровьем, своей бьющей через край жизнерадостностью. Спокойно величавый ландшафт воссоздает образ плодородной и могучей земли. Мощный ветвистый дуб осеняет своей листвой танцующих. Фигура примостившегося среди ветвей флейтиста как бы вырастает вместе с дубом из недр . земли. Музыка его флейты — это радостная и свободная песня самой природы. Образы крестьян Рубенса лишены бытовой достоверности, но здоровая простота их облика, восхищение их жизнерадостностью превращают их в символ неиссякаемых сил и величия Фландрии и ее народа.

Мастерская Рубенса была не только очагом формирования многих крупнейших фламандских живописцев— здесь сложилась также новая антверпенская школа мастеров репродукционной гравюры, воспроизводивших главным образом живописные оригиналы Рубенса, а также художников его круга. Как правило, гравюры исполнялись не с подлинников, а со специально подготовленных — чаще всего учениками Рубенса — гризайльных рисунков. Тем самым колористический образ живописного произведения переводился в образ тонально-графический; масштабное сокращение в свою очередь облегчало задачу гравера. Отчасти эта подготовительная работа обусловила ту особую степень художественного обобщения, которая выделяет фламандскую гравюру 17 в. среди других западноевропейских

школ. Рубенс активно следил за работой гравера на всех ее этапах и нередко вмешивался в нее сам, внося изменения в пробные оттиски. Среди плеяды талантливых мастеров гравюры в первую очередь следует назвать Лукаса Ворстермана (1595—1675). Хотя его творческое сотрудничество с Рубенсом длилось весьма недолго, оно было чрезвычайно плодотворным как по количеству созданных гравюр, так и по художественным результатам. Следуя творческому замыслу Рубенса, Ворстерман сумел только средствами черного и белого передать ощущение интенсивности красочных созвучий рубенсовских композиций, насытить листы эффектными переходами от яркого света к насыщенным бархатистым теням, обогатить и разнообразить выразительность штрихами, то нежными и тонкими, то сильными и энергичными. Почти избегая столь распространенного в прошлом приема монотонной и суховатой перекрестной штриховки в тенях и отказавшись от резкой очерчивающей формы контурной линии и мелочной прорисовки деталей, мастер строил свои гравюры на крупных массах, сочных светотеневых контрастах, прекрасно улавливая динамичный и торжественный дух рубенсовского искусства. Заложенные Ворстерманом основы этого нового стиля были продолжены и развиты его учениками и последователями, которые все же не могли достичь широты и свободы Ворстермана, хотя среди них были и такие одаренные мастера, как Пауль Понциус (1603—1658), особенно известный как первоклассный портретист, братья Больсверт — Боэций (ок. 1580—ок. 1634) и Схельте Адаме (1581 - 1659), лучшие работы которого представляют гравюры с пейзажей Рубенса.

Резцовая гравюра была господствующим видом гравюры во Фландрии, оттеснив на второй план офорт. Новый стиль антверпенской школы проявился и в творчестве Кристофера Иегера (1596—ок. 1652), единственного в кругу Рубенса мастера-ксилографа.

Крупнейшим живописцем Фландрии после Рубенса был его талантливейший ученик и младший современник Антонис Ван

Дейк (1599—1641). И в личной судьбе Ван Дейка, выходца из зажиточных слоев буржуазии, всю свою жизнь стремившегося войти в избранный круг знати, и в эволюции его творчества, в которой намечается отход от демократических традиций национальной живописи, ярко отразился общий процесс аристократизации современного ему фламандского общества. Но в лучших произведениях Ван Дейка сохраняется здоровое реалистическое начало, создаются глубокие, содержательные образы людей своего времени.

*Ван Дейк. Пьяный силен. До 1621 г. Дрезден, Картинная галлерея.*

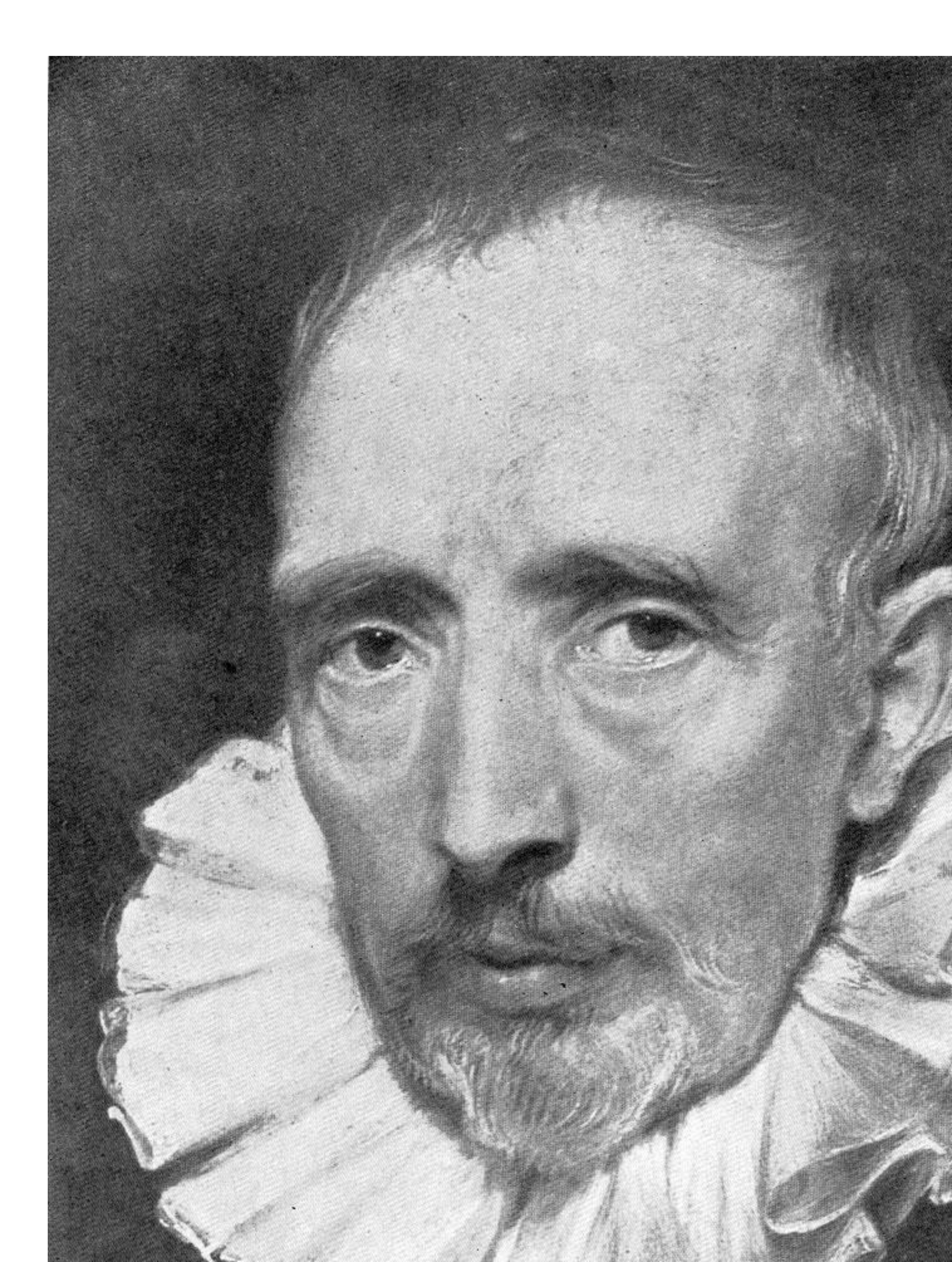
*Ван Дейк. Св. Мартин и нищий. Ок. 1621 г. Виндзор, замок.*

Первоначальное художественное образование Ван Дейк получил в Антверпене у живописца ван Балена. Девятнадцатилетним юношей он пришел в мастерскую Рубенса. Уже через год молодой художник был избран в члены антверпенской корпорации живописцев. Рубенс высоко оценил своего ученика, и вскоре Ван Дейк стал его помощником в выполнении различных заказов. Мастер создает в этот период динамичные по композиции картины на религиозные сюжеты. Многие из них обнаруживают сильное влияние Рубенса («Св. Иероним», «Пьяный силен»; Дрезден). Однако по сравнению с Рубенсом образы Ван Дейка теряют стихийную полноту чувств, кажутся более вялыми, менее значительными. Мастер нередко стремится к их повышенной и обычно внешне понятой выразительности, что придает некоторым его полотнам оттенок надуманности, как, например, мюнхенскому «Мученичеству св. Себастьяна» (1618—1621). Гораздо интереснее Ван Дейк там, где он находит близкие своему творчеству образные решения («Св. Мартин и нищий». Но не сюжетные картины были подлинным призванием Ван Дейка. Все своеобразие его дарования раскрылось в области портрета.

Ван Дейк может быть назван прирожденным портретистом. Он создал свой стиль портретного искусства, завоевавший широкую популярность в высших кругах многих европейских стран. Заказчиков привлекало не только блестящее мастерство решения Ван Дейком самого типа парадного аристократического портрета. Притягательную силу искусства Ван Дейка составил лежащий в его основе идеал человеческой личности, которому он следовал в своих произведениях.

Человек у Ван Дейка как бы приподнят над повседневностью; внутренне облагороженный, он лишен отпечатка заурядности. Художник прежде всего стремится показать его духовную утонченность. В лучших своих портретах Ван Дейк, не впадая в поверхностную идеализацию,

создал жизненные и типические образы, обладающие вместе с тем своеобразной поэтической привлекательностью.



*Ван Дейк. Портрет Корнелиса ван дер Геста. Фрагмент. До 1621 г. Лондон, Национальная галлерея.*

Ранние антверпенские портреты Ван Дейка представляют изображения знатных горожан родного города, их семей, художников с женами и детьми. Эти произведения тесно связаны с традициями фламандской живописи («Семейный портрет», между 1618 и 1620 гг., Эрмитаж; портрет Корнелиса ван дер Геста).

*Ван Дейк. Портрет кардинала Гвидо Бентивольо. Ок. 1623 г. Флоренция, галлерея Питти.*

В 1620 г. Ван Дейк едет в Англию, а затем в Италию. В Риме он создал портрет ученого и дипломата кардинала Гвидо Бентивольо (Флоренция, Питти). Уже здесь принципы искусства Ван Дейка выражены со всей очевидностью. Изображение кардинала, восседающего в кресле на фоне красного занавеса, носит подчеркнуто парадный характер. Но внешняя представительность сочетается с раскрытием богатой внутренней жизни человека. Свет падает на задумчивое, одухотворенное лицо Бентивольо, выражающее напряженную работу мысли. Показательно, что и в интеллектуальной характеристике Ван Дейк подчеркивает исключительность этого человека, вносит в образ оттенок приподнятости.

Ван Дейк поселяется в Генуе, аристократической республике, тесно связанной с Фландрией торговыми отношениями. Он становится популярным портретистом крупнейших аристократических семейств города. Знакомство с живописью венецианцев обогащает композиционные приемы мастера, его палитру. Он создает величественные, часто в полный рост портретные изображения представителей итальянской знати. Надменные старцы, благородные кавалеры, стройные женщины в тяжелых, украшенных драгоценностями платьях с длинными шлейфами представлены на фоне пурпурных драпировок и массивных колонн роскошных дворцов Генуи. Это блестящие обстановочные портреты-картины.

Не все произведения генуэзского периода равноценны-—в некоторых из них преобладает известная светская обезличенность. Но в лучших портретах этого времени, как и в портрете Бентивольо, создается впечатление своеобразной приподнятости образов. Незаурядной личностью предстает маркиза Катарина Дураццо в портрете нью-йоркского Метрополитен-музея. Одухотворенность образа созвучна самому типу этого более интимного и несколько

романтизированного портрета. Но даже в границах более традиционного парадного изображения Ван Дейк наполняет образы трепетом жизни. В портрете юной маркизы Бальбиани (Нью-Йорк, Метрополитен-музей) все представляется необычным, отмеченным печатью особой рафинированной красоты: удлиненные пропорции, бледность лица и изнеженных праздных рук, великолепие темной, украшенной тончайшим узором мерцающих золотых кружев одежды. Но, может быть, больше всего захватывает то ощущение душевного подъема, внутреннего оживления, которое пронизывает образ.

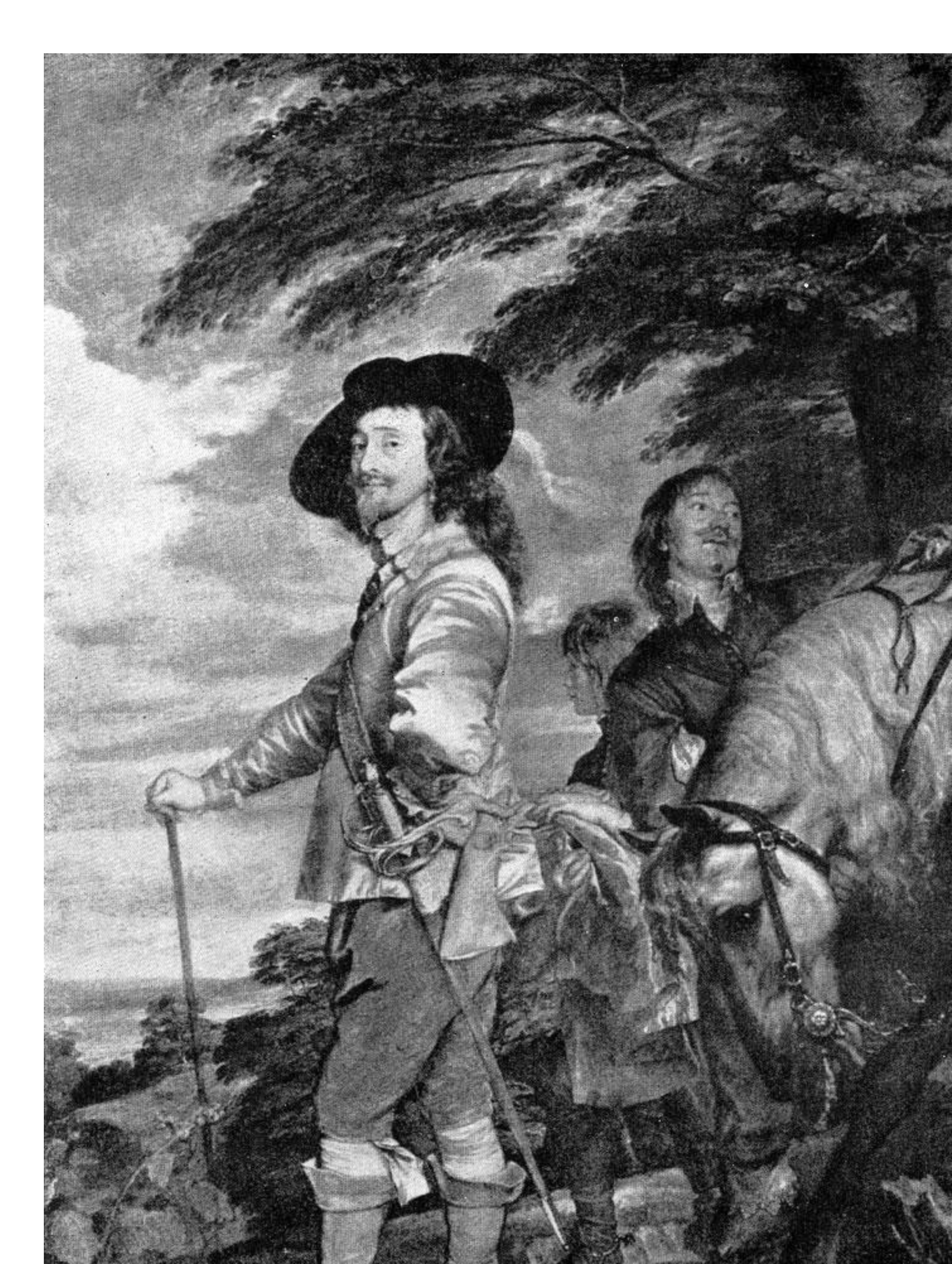
*Ван Дейк. Портрет Марии Луизы де Тассис. Между 1627 и 1632 гг. Вена, галлерея Лихтенштейн.*

По возвращении Ван Дейка на родину начинается второй антверпенский период его творчества (1627—1632). В это время Рубенс уезжает в длительную дипломатическую поездку, и Ван Дейк становится фактически первым художником Фландрии. С 1630 г.— он придворный художник эрцгерцогского двора. Ван Дейк пишет в это время множество алтарных образов для различных фламандских церквей, а также картины на мифологические сюжеты. Но, как и прежде, его главным призванием остается портрет. Наряду с изображениями сановников и вельмож, военачальников и прелатов, богатых фламандских купцов, написанных в традициях парадного портрета, он создает портреты юристов, врачей, своих собратьев — фламандских художников. Именно в этот период творчества особенно ярко проявляется живой темперамент Ван Дейка, его связь с реалистическими традициями искусства Фландрии. Точностью и содержательностью характеристик отличаются портреты художников: усталого, строгого Снейдерса (Вена, Музей), молодцеватого Снейерса (Мюнхен, Старая пинакотека), добродушного Крайера (Вена, галлерея Лихтенштейн), врача Лазаруса Махаркейзуса (1622—1630; Эрмитаж), филолога и издателя Яна ван ден Ваувера (ГМИИ им. А. С. Пушкина). Одно из самых значительных произведений этих лет — портрет молодой красавицы Марии Луизы де Тассис (Вена, галлерея Лихтенштейн). Портрет этот сохраняет ту степень представительности, которая отличала генуэзские работы Ван Дейка, и вместе с тем это образ, полный жизненной силы и спокойной естественности.

*Ван Дейк. Портрет Лукаса Ворстермана. Офорт. После 1627 г.*

Острота характеристики присуща и офортным произведениям Ван Дейка, которые составили изданную в 1627 г. «Иконографию»—сборник офортов— портретов известных современников (из ста изображений собственноручно мастером сделано шестнадцать, для остальных он давал предварительные эскизы).

В 1632 г. он уезжает в Англию и становится придворным художником Карла I. В Англии честолюбивый Ван Дейк получает дворянский титул и золотую цепь рыцаря. Благодаря браку с Мери Расвен, которая происходила из очень древней, но обедневшей фамилии, художник входит в ряды чопорной английской аристократии. Он пишет множество портретов короля, королевы и их детей; чести позировать ему добивается все высшее английское общество.



*Ван-Дейк. Портрет Карла I. Ок. 1635 г. Париж, Лувр.*

В некоторых, особенно ранних произведениях этого периода Ван Дейк сохраняет еще силу своего дарования. Ярко выраженный аристократизм образов сочетается в них с эмоциональной и психологической утонченностью: портреты Филиппа Уортона (1632; Нью-Йорк, Метрополитен-музей), Мери Расвен (ок. 1640; Мюнхен, Старая пинакотека), Томаса Уортона (конец 1630-х гг.; Эрмитаж). К выдающимся произведениям Ван Дейка английского периода принадлежит и портрет короля Карла I (ок. 1635; Лувр). Среди многочисленных портретов Карла I, написанных мастером в традиционных приемах, это полотно выделяется особой оригинальностью замысла. Принципы парадного изображения выявлены здесь не форсированно, как во многих других вандейковских портретах, а как бы смягченно, в более интимном истолковании, которое, однако, благодаря блестящему мастерству художника отнюдь не идет в ущерб представительности модели. Король изображен на фоне пейзажа в изящно-небрежной позе; позади него слуга держит породистого коня. Изысканной красотой отличается насыщенный прозрачными серебристо-серыми и тускло-золотистыми оттенками колорит портрета. Образ Карла I — само воплощение элегантности и аристократизма — опоэтизирован Ван Дейком, и вместе с тем здесь очень тонко передана внутренняя сущность этого человека, надменного и слабого, легкомысленного и самоуверенного, обаятельного кавалера и недальновидного монарха.

Но никогда еще противоречия в творчестве Ван Дейка не были столь очевидными, как в английский период. Наряду с названными произведениями, которые свидетельствуют о его высоком мастерстве, Ван Дейк, послушно следуя желаниям своих знатных заказчиков, создает множество пустых идеализированных портретов. Снижаются и живописные качества его произведений. Показателен сам метод его работы в это время. Заваленный заказами, он, подобно Рубенсу, окружает себя учениками-помощниками. Ван Дейк работал в

течение одного дня над несколькими портретами. Эскиз с модели занимал не более часа, остальное, особенно одежда и руки, дописывалось в мастерской учениками со специальных натурщиков. Уже на втором сеансе Ван Дейк столь же быстро заканчивал портрет. Подобный метод привел к преобладанию у него определенного штампа.

Художественная роль Ван Дейка была чрезвычайно значительна и проявилась главным образом за пределами его родины. Английские портретисты опирались на традиции его искусства. С другой стороны, тип идеализированного парадного портрета позднего Ван Дейка стад образцом для многих западноевропейских живописцев 17—18 веков.

Третьим крупнейшим представителем фламандской живописи был Якоб Иордане (1593—1678). Сын зажиточного антверпенского купца, он всю свою жизнь провел в своем родном городе. Обучение (с 1607 г.) у Адама ван Ноорта не оказало большого влияния на художественное развитие Иорданса. Теснее других он был связан с реалистической традицией старонидерландской живописи. Из современных итальянских мастеров он более всего ценил искусство Караваджо. Признание скоро пришло к молодому художнику. Уже в 1615 г. он получил звание члена гильдии антверпенских живописцев, а в 1621 г. был избран ее деканом.

Пожалуй, ни у кого из мастеров почвенное начало фламандского искусства не было выражено с такой принимающей подчас оттенок грубоватой чувственности силой, как у Иорданса. Этому способствовало и то, что он не посетил Италии и вдобавок не стремился к тому, чтобы приноравливаться к итальянским образцам. Произведения Иорданса даже на религиозные и мифологические сюжеты трактуются в жанровом плане, персонажи, чаще всего данные в бытовом окружении и всегда написанные с натуры, кажутся порой слишком тяжеловесными. Вместе с тем его творчество лишено черт будничного прозаизма — оно обладает особой праздничной зрелищностью и неиссякаемыми запасами жизнерадостности. Эта полнота оптимистического восприятия

мира сближает Иорданса с Рубенсом. Но, в отличие от последнего, Иордане не обладает такой силой художественного обобщения, таким гигантским творческим размахом и столь неисчерпаемой фантазией. Его искусство в известной мере более однопланово.

Художественная индивидуальность Иорданса проявляется уже в его ранних работах. В «Поклонении пастухов» (1618; Стокгольм, Музей) полные трогательного простосердечия крестьяне окружили молодую некрасивую фламандку с ребенком на руках. Крупные фигуры плотно заполняют пространство, художник лепит их сильной, контрастной светотенью, подчеркивая осязательную материальность фигур и предметов. Простота компактной композиции, звучность колорита, построенного на крупных живописных пятнах, жизненность образов придают значительность этой незатейливой сцене. Те же черты отличают и картины Иорданса на мифологические сюжеты («Воспитание Юпитера», Лувр; «Мелеагр и Аталанта», Антверпен). И в них мы находим такие же полнокровные, сильные, выхваченные из жизни народные типы. Менее удачны произведения мастера, в которых он стремится к созданию отвлеченно-аллегорических образов. Так, брюссельская картина «Аллегория плодородия» (ок. 1625—1628; Брюссель), обладающая рядом прекрасных деталей, в целом кажется надуманной, перегруженной массивными фигурами. По-видимому, до 1630 г. исполнена смелая и оригинальная по композиционному замыслу картина «Моисей, высекающий воду из скалы» (Карлсруэ, Музей).

*Иордане. Сатир в гостях у крестьянина. Ок. 1620 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.*

Ярче всего своеобразие творчества Иорданса проявляется в тех полотнах, в которых преобладают жанровые мотивы. Он охотно черпал сюжеты в народных пословицах, баснях, поговорках, метких и полных лукавого задора. В творчестве мастера существовало несколько любимых тем, к которым он неоднократно возвращался. Так, в музеях Мюнхена, Касселя, Будапешта, Москвы имеется несколько вариантов картины «Сатир в гостях у крестьянина», написанной на сюжет басни Эзопа. Они изображают трапезу крестьянской семьи, которую посещает козлоногий сатир. Наиболее удачно полотно московского Музея изобразительных искусств. Согласно басне, сатир удивлен двуличием людей — поведением крестьянина, который дует на кашу, чтобы ее охладить, в то время как раньше он дул на руки, чтобы их согреть. У Иорданса и сатир и крестьяне — дети единой природы, физически крепкие, простодушные, полные грубоватой жизненной силы. Поглощенные едой и беседой со своим необычным гостем, появление которого в их кругу кажется совершенно естественным, крестьяне тесно сгрудились вокруг стола. Их тяжелые тела, краснощекие лица, грубые ступни ног, глиняный кувшин на переднем плане переданы с пластической осязательностью. Широкий плотный мазок, крупные красочные пятна звучных синих, красных, желтых, золотисто-коричневых тонов, насыщенных оттенками, отличают живопись московской картины.

Иордане особенно любил изображать бюргерские семьи, то беззаботно пирующие за праздничным столом, то собравшиеся вместе для семейного концерта. В изображении этих сцен отразился жизнерадостный дух традиционных народных празднеств. Если в творчестве Рубенса темы и образы подобного характера отличаются чертами более высокого художественного обобщения, то в картинах Иорданса сильнее выражены жанровые элементы. Среди сюжетов, к которым он неоднократно возвращался, было изображение праздника

«бобового короля». Праздник отмечался в тот день, когда, согласно легенде, короли пришли поклониться младенцу Христу. Тот из присутствующих на пирушке, у кого оказывался кусок пирога с запеченным в него бобом, становился королем праздника.

На эрмитажной картине «Бобовый король» (ок. 1648) изображена шумная семья фламандского бюргера. Почтенный старец — отец семейства — сам «король», увенчанный бумажной короной, пьет вино из бокала, а вся компания приветствует его восторженными пьяными криками. Пространство заполнено грузными фигурами, окружающими стол, переполненный яствами. Сильное движение, пронизывающее всю эту беспокойную группу, передает впечатление разнузданного веселья. Ярко и красноречиво обрисован каждый персонаж. Живописная манера мастера достигает особой широты. Иордане уже избегает здесь резких светотеневых контрастов. Картина выдержана в горячей цветовой гамме со множеством оттенков от золотисто-розового до золотисто-коричневого. Полной грубоватого юмора бытовой сцене мастер сообщает черты монументальной значительности. Иордане был также автором ряда портретов. Он не ставил своей целью создать глубокие психологические образы. Некоторые из портретов близки к его картинам («Семейный портрет», ок. 1615; Эрмитаж). Более параден портрет семьи Иорданса (Мадрид, Прадо).

С 1630-х гг. Иордане выполняет в Антверпене совместо с Рубенсом ряд декоративных работ. Уже в это время, и особенно после смерти Рубенса, когда Иордане оказался как бы главой фламандской школы и автором множества декоративных аллегорических и мифологических композиций, отвечающих вкусам аристократических заказчиков, в его творчестве наступает период упадка. Свойственная и ранее художнику тяжеловесность композиции и фигур становится чрезмерной. Поздние произведения художника, сохраняя иногда красочность и мастерство в изображении отдельных подробностей, в целом исполнены ложного барочного пафоса.

Одной из наиболее своеобразных областей фламандской живописи 17 в. был натюрморт, который получил в это время самостоятельное значение. Достигавшие часто колоссальных размеров натюрморты служили украшением стен просторных дворцов фламандской знати. В противоположность интимному голландскому натюрморту фламандский натюрморт граничит с сюжетной композицией. Изображаются близкие к бытовому жанру сцены в лавках и кухнях; среди бесконечного изобилия предметов теряются человеческие фигуры. Жизнерадостный характер искусства Фландрии проявился в натюрморте с особенной силой; фламандские художники показали свое блестящее мастерство в передаче многообразных форм предметного мира.

Крупнейшим натюрмортистом Фландрии 17 в. был соратник Рубенса Франс Снейдерс (1579—1657). На огромных полотнах Снейдерса туши мяса, убитая лань, омары, голова кабана, разнообразные сочные, спелые овощи и фрукты, груды битой птицы, морские и речные рыбы причудливо громоздятся на столах, и кажется, лишь рамы картин ограничивают это бесконечное изобилие даров природы. Из общего оливкового тона выделяются звучные пятна белого, синего, особенноо красного (омары, мясо, ягоды, одежда лавочника или лавочницы). Некоторая хаотичность построения натюрморта Снейдерса подчиняется единой цветовой композиции, создающей впечатление законченного декоративного целого.

В зрелый период творчества в известной серии натюрмортов (1618—1621), предназначенной для дворца мецената архиепископа Триста, ныне украшающей залы Эрмитажа, Снейдерс создает «Рыбную», «Фруктовую» и «Овощную» лавки.

*Снеидерс. Натюрморт с дамой и попугаем. 2-я четверть 17 в.*
*Дрезден, Картинная галлерея.*

Художник со всей тщательностью пишет каждый предмет, однако прежде всего он видит натюрморт в целом, стремясь к всеобъемлющему изображению богатства природы. Яркие, нарядные натюрморты Снейдерса полны ликующей праздничности и меньше всего могут быть названы «мертвой натурой» — настолько полны они кипучей жизни. Этот динамизм усиливается тем, что художник вводит в свои натюрморты живые существа (маленькая обезьянка крадет фрукты, собака бросается на кошку, подошедшая лошадь ест овощи и т. д.).

Снейдерс был большим мастером в изображении животных, в то время как человеческие фигуры наименее выразительны в его картинах; их чаще всего писали другие художники. Недаром многие натюрморты Снейдерса близки к его сюжетным композициям — стремительным охотничьим сценам или шумным птичникам. Своеобразный жанр охотничьих сцен, в области которого работал и близкий к Снейдерсу живописец Пауль де Вое (1596—1678), получил распространение именно во фламандском искусстве, ибо изображение захватывающего зрелища яростной схватки травимых собаками диких зверей открывало особенно благоприятные возможности для излюбленных фламандскими мастерами эффектов.

Более сдержанно и утонченно творчество Яна Фейта (1611—1661), другого выдающегося мастера фламандского натюрморта. Фейт не стремится, в отличие от Снейдерса, к созданию произведений мощного монументально-декоративного размаха. Его натюрморты — это замкнутые станковые картины, более интимные, более строгие в выборе предметов, обладающие четкой и компактной композицией и редкой красотой колорита. В тонко сгармонированных переходах серых, голубых, синих, красных, лилово-серых, желто-розовых тонов он создал неисчерпаемые красочные вариации. С особой виртуозностью Фейт передает фактуру изображенных предметов: нежных переливчатых жемчужно-серых перьев птиц, пушистого мягкого меха зайца, влажного, сияющего, как драгоценности, винограда («Битая дичь», Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина; «Фрукты

и попугай», 1645, Эрмитаж; «Фрукты и цветы», Брюссель, Музей изящных искусств).

Рядом с произведениями Рубенса, Иорданса, Снейдерса и других фламандских живописцев первой половины 17 столетия работы их современника Адриана Браувера (1605/06—1638) кажутся необычными. Однако искусство этого самобытного мастера не было некоей исторической случайностью. Творчество Браувера, развивая существовавшие в живописи и литературе 16 в. традиции гротескного юмористического изображения человека, отразило теневые стороны жизни низов фламандского общества. Он писал маленькие жанровые композиции, в которых запечатлены сцены в убогих прокуренных кабачках, где собирались крестьяне, бедняки и бродяги. Его картины часто изображают попойки, переходящие в ожесточенные драки, карточные игры, курильщиков, жестокое доморощенное врачевание. Дерзкий дух богемного озорства пронизывает произведения Браувера, составляющие резкий контраст господствовавшим в то время во фламандском искусстве художественным направлениям.

*Андриан Браувер. Крестьяне, играющие в карты. 1630-е гг. Мюнхен, Старая пинакотека.*

*Андриан Браувер. В кабачке. 1630-е гг. Мюнхен, Старая пинакотека.*

Адриан Браувер родился в семье ремесленника в городе Ауденарде. Юношей он уехал в Голландию, где, возможно, учился в Гарлеме у Франса Хальса; работал в Гарлеме и Амстердаме. Голландская живописная школа многое дала молодому художнику, но сложился он в самостоятельного мастера на родине, куда вернулся в 1631 году. В ранних картинах Браувера (например, берлинской «Школе», написанной еще в Голландии) преобладают черты откровенного шаржа. Представлена своего рода свалка гномоподобных уродцев с тупыми, искаженными гримасами лицами. Но в передаче их резких движений и жестов угадывается тот путь, по которому в дальнейшем развивается творчество Браувера, мастера динамичных композиций, мгновенных изменчивых поз, подчеркнутой выразительности персонажей. Эти качества проявляются в изображении полных бессмысленной ярости пьяных драк (картины в музеях Дрездена, Москвы, Ленинграда) или азартных карточных игр («Крестьяне, играющие в карты», 1630-е гг.; Мюнхен, Старая пинакотека). Герои Браувера, задавленные нищетой и пьянством грубые люди, нередко проникнуты духом озлобленности и опустошенности. Но с годами его искусство, сохраняя некоторые элементы гротеска, становится глубже и содержательнее. Сцены в кабачках становятся менее бурными, в них словно стихают волновавшие бродяг и картежников низменные страсти. Работы Браувера приобретают более созерцательный характер, окрашиваясь мягким юмором. Он изображает компанию курильщиков, мирно беседующих между собой, или создает такую картину, как «Крестьянский квартет» (Мюнхен). Это позднее полотно запечатлевает четырех самозабвенно поющих крестьян и толстую фламандку с ребенком у горящего очага. Как всегда, образы Браувера намеренно неприкрашенны; он изображает поющих крестьян с широко открытыми ртами, что придает смешное выражение их некрасивым лицам. И вместе с тем в картине есть и человеческая теплота и ощущение жизненной правды. Он

охотно пишет одиночные фигуры людей, то погруженных в свои невеселые думы, то наигрывающих на гитаре, то ласково беседующих с животными («Человек с собакой», Остербек, собрание Хелдринг; «Трактирщик», Мюнхен). Эти образы согреты сочувствием Браувера к простому человеку и несут отпечаток личности самого художника. И действительно, в предполагаемом автопортрете (Гаага, Маурицхейс), написанном в последние годы жизни, он создает удивительный для своего времени образ. Перед нами типичный представитель богемы: неряшливый, равнодушный ко всем внешним приличиям, и в то же время в умном задумчивом лице отражается сложная внутренняя жизнь.

*Андриан Браувер. Горькое лекарство. 1630-е гг. Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт.*

В своем художественном мастерстве Браувер стоит на уровне выдающихся достижений своего времени. В характеристике как основных, так и второстепенных действующих лиц он достигает особой остроты. Фигуры всегда изображены в движении, их жесты подмечены поразительно верно; мимика подчеркнута, но никогда не теряет при этом чувства реальности («Горькое лекарство»; Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт).

В композиции его картин обычно выделены два плана: на переднем располагается основная и очень компактная группа действующих лиц, в глубине — полутемное пространство. кабачка или харчевни, в котором слабо различимы фигуры посетителей и как бы идет своя обыденная жизнь. При помощи переходов света и тени достигается ощущение глубины пространства и единой

воздушной среды. Браувер — превосходный колорист, мастер изысканных красочных сочетаний. Его полотна обычно выдержаны в коричневато-оливковой гамме; дальний план написан в воздушных серых и желтоватых тонах, а на переднем плане выделены в одеждах изображенных людей тонко сгармонированные красочные пятна блеклых голубоватых, кремовых, розовых, желтоватых оттенков. Живописная техника Браувера отличается свободой и артистизмом.

*Андриан Браувер. Дюнный ландшафт с восходящей луной. После 1635 г. Берлин.*

К последним годам жизни относятся пейзажные работы Браувера. В них наиболее чисто и непосредственно выражен

лиризм его творчества, проявляющийся в скрытой форме в его жанровых картинах. В его пейзажах чувствуется оттенок личного переживания. Одни из них проникнуты чувством особой интимности— так, в берлинском «Пейзаже с пастухом» художник изображает мягкий солнечный день; пастух, сидящий у дороги, играет на свирели, бедные крестьянские хижины прячутся в глубокой тени раскидистых деревьев; природа полна покоя и умиротворенности. Другие пейзажи Браувера проникнуты драматической взволнованностью. Чаще всего он изображает ночные пейзажи, освещенные неровным светом луны, скользящим по несущимся разорванным облакам и шумящим от ветра деревьям («Дюнный ландшафт с восходящей луной»; Берлин). В соответствии с настроением пейзажа находится и стаффаж (сцены грабежей, нападений, одинокие зловещие фигуры бродяг). Мазок в этих картинах приобретает стремительный беспокойный ритм. По характеру проникновенно личного восприятия природы Браувер стоит одиноко во фламандском искусстве, и его пейзажи перекликаются в этом отношении скорее с ландшафтами Рембрандта.

Глубоко самобытное по своему складу искусство Браувера в то же время было связано со сходными явлениями в искусстве других национальных школ, в частности с голландским жанром. Однако произведения фламандского мастера существенно отличаются от работ голландских жанристов. Браувер превосходит их смелостью образного замысла, живым темпераментом художника. Его полотна лишены присущего многим из голландских мастеров духа буржуазной ограниченности, мелочного бытописательства, поверхностной занимательности. Он видит ярко и рельефно, сам диапазон его творчества, включающий и гротескную и лирическую окраску образов, неизмеримо шире.

*Тенирс. Деревенский праздник. 1646 г. Ленинград, Эрмитаж.*

Произведения Брауэра, пренебрегавшие показной добропорядочностью и лицемерной моралью, шокировали вкусы «хорошего общества». Искусство Брауэра ценили передовые художники того времени, среди которых были Рембрандт и Рубенс. Но творчество Брауэра не имело достойных продолжателей. Во второй половине 17 в., в период упадка страны, искусство развивалось в иных условиях. Типичным мастером фламандской живописи второй половины 17 столетия был Давид Тенирс (1610—1690). Работая в 1630-х

гг. вместе с Браувером, он отчасти подражал ему в создании жанровых картин. Но его нарядные, написанные в мягких серебристых тонах, населенные небольшими фигурками картины носят развлекательный характер. Многочисленные «Кермессы» изображают пиршества и развлечения принаряженных, хотя и несколько вульгарных, чрезвычайно сходных между собой поселян. Иногда их снисходительно наблюдают представители высших классов. Картины Тенирса пользовались огромным успехом в аристократических кругах фламандского общества. Художник следил за модой, за требованиями заказчиков. В 1640-х гг. его «демократизирующий» жанр сменился фантастическими образами — в его картинах появляются черти, ведьмы, уродцы («Искушение св. Антония»)— или изображениями забавных пустяков — сценок, в которых обезьяны представлены выполняющими различную работу в кухне или парикмахерской («Обезьяны в кухне»; Эрмитаж). Подобные картины, тонко написанные, приятные по колориту, также полны анекдотической занимательности. Позже, когда Тенирс становится хранителем картинной галлереи штатгальтера эрцгерцога Леопольда, он переходит к изображению интерьеров кунсткамер и картинных галлереи. Эти скучные, сухие произведения интересны лишь как историко-художественные документы, так как в них с педантической точностью представлены находившиеся в галлерее многие замечательные произведения. В конце жизни, вновь обратившись к крестьянскому жанру, Тенирс совершенно отходит от реалистических традиций фламандского искусства, создавая сценки в духе пасторалей и галантных празднеств 18 века.

*Ян Сиберехтс. Пейзаж со спящими крестьянками. Ок. 1667 г. Мюнхен, Старая пинакотека.*

Во второй половине 17 в. во фламандском искусстве наступает пора творческой вялости, измельчания образов, некритического подражания иноземным образцам, особенно художественным школам Франции и Голландии. Среди поздних фламандских мастеров заслуживает внимания лишь Ян Сибереггс (1627—ок. 1703). Его произведения очень однообразны. Это изображения некрасивых, простоватых фламандских крестьянок, стерегущих стада на сочных лужайках или непринужденно отдыхающих у обочины дороги

(«Пейзаж со спящими крестьянками»; Мюнхен). Часто художник пишет тенистые броды светлых лесных речек, через которые проходят, подоткнув подолы, женщины, крестьяне гонят стада или переезжают на повозке. Довольно крупные по размерам полотна Сиберехтса написаны в холодной серебристой, несколько жесткой живописной манере. Мастер многократно варьирует одну и ту же тему, один и тот же уголок природы. Все просто, трезво, деловито в его картинах. Но, в отличие от современных ему фламандских живописцев, создававших, как Жак д'Артуа (1613—1686), вымышленные, чисто декоративные ландшафты или тяготевших к идеализированному классицистическому пейзажу, картины Сиберехтса ближе к реальному образу природы родной страны.

* * *

Высоким совершенством отличались в 17 в. произведения прикладного искусства Фландрии: кружева тончайшей работы, роскошная мебель, инкрустированная драгоценными породами дерева и слоновой костью, и особенно шпалеры. Изготовление шпалер было ведущей областью художественной промышленности страны еще с 14 столетия. Главным центром его был Брюссель. Шпалеры находили широкое применение в убранстве храмов, а также парадных апартаментов фламандской знати и богатого купечества. Их производство было тесно связано с расцветом живописи, ведущие мастера которой (в том числе Рубенс и Иордане) создавали картоны для шпалер. Фламандские стенные ковры 17 в. достигают больших размеров, их композиции усложняются, красочный строй приобретает особую интенсивность. Впечатление пышности усиливается введением широких и разнообразных бордюров, состоящих из орнаментальных и растительных мотивов. В шпалерах, чаще всего выполнявшихся целыми сериями, изображались сложные многофигурные сцены на сюжеты Библии, древней истории, а также образы аллегорического содержания. Первая половина 17 в.— время высшего подъема шпалерного производства во Фландрии. К концу столетия, когда на первое место в Европе выходят

французские мануфактуры, заметно воздействие французских вкусов, особенно возрастающее в течение 18 века. Теряется декоративная масштабность образного строя фламандских шпалер, модным становится изображение галантных празднеств и пасторальных сцен, применяются блеклые краски. Показательно, что в это время особую популярность завоевывают идиллические сельские композиции Тенирса, по мотивам которых создаются многочисленные шпалеры не только во Фландрии, но и в других странах Западной Европы. Часто шпалеры исполняются с картонов уже не фламандских, а французских мастеров.

## Искусство Голландии

Е.И.Ротенберг

Голландия была первой в феодальной Европе страной, где буржуазная революция увенчалась победой. Кровопролитная освободительная борьба против испанского ига, начавшаяся здесь в 60-х гг. 16 в., завершилась в 1609 г. перемирием, подтверждавшим государственную независимость Северных Нидерландов, которые с этого времени стали именоваться Республикой Соединенных Провинций, или Голландией (по названию наиболее могущественной из этих провинций).

Своеобразие нидерландской революции заключалось в том, что национально-освободительная борьба против испанского абсолютизма, будучи неразрывно связанной с борьбой против римско-католической церкви, привела к утверждению в Голландии кальвинизма. Движущими силами революции явились прежде всего народные массы — крестьянство и плебейские слои городского населения, однако не им суждено было воспользоваться ее результатами: к власти пришла крупная буржуазия. Для народных масс это означало лишь смену одной формы социального гнета другой.

Политическая жизнь страны изобиловала бурными потрясениями. Внешняя политика Голландии в первой половине 17 в. характеризовалась борьбой с Испанией и

Португалией за политическое и экономическое преобладание, а во второй половине столетия — с Францией и главным образом с Англией; внутренняя политика— борьбой за власть между крупной буржуазией провинции Голландии и штатгальтером (номинальным главой государства), к которому нередко присоединялись различные слои населения, оппозиционно настроенные по отношению к всемогущему амстердамскому патрициату. Завоевание национальной независимости и уничтожение феодальных ограничений открыли перед Голландией возможности для бурного развития производительных сил. К середине 17 в. голландская буржуазная республика по своему экономическому потенциалу оказалась далеко впереди крупнейших европейских держав. Как указывает Маркс, «.. .Голландия была образцовой капиталистической страной XVII столетия» (*К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 761.*).

Голландия была единственной европейской страной, в которой городское население преобладало над сельским. В ее развитой по тем временам промышленности наибольшее значение имело текстильное производство и особенно судостроение— на голландских верфях строились корабли для всей Европы. Однако основным источником богатства для Голландии явилась не промышленность, а торговля, главным образом посредническая. Ришелье писал о голландцах: «Эта горсточка людей, владеющих клочком земли, состоящим из вод и выгонов, снабжает европейские народы большей частью нужных им товаров». Флот республики по количеству судов превосходил флот всех остальных стран мира, вместе взятых. Еще в начале 17 в. о Голландии говорили, что она имеет больше домов на воде, чем на суше. Росту торговли и судоходства способствовала колониальная политика: Голландии удалось захватить богатейшие земли в восточном и западном полушариях. Своего наивысшего экономического подъема республика достигла в середине 17 века. В дальнейшем наблюдался застой, постепенно переходящий в упадок, так как Голландия была вынуждена уступить первенство Англии и Франции, имевшим несравненно более

значительные внутренние возможности для развития капиталистической промышленности.

Обогащение правящих классов Голландии сопровождалось ухудшением положения народных масс, чему способствовало разорение крестьян и ремесленников в процессе первоначального накопления и развития капиталистических отношений. Богатая страна была переполнена бродягами и нищими, против которых издавались чудовищные по своей свирепости законы. Рабочие промышленных предприятий— небольших мастерских и мануфактур — подвергались зверской эксплуатации. Ни одна страна не знала такого обилия налогов, как Голландия. Постоянные разорительные войны, которые нередко велись на территории самой Голландии, тяжелее всего отражались на положении трудящихся. «...Народные массы Голландии,— говорит Маркс,— уже в 1648г. больше страдали от чрезмерного труда, были беднее и терпели гнет более жестокий, чем народные массы всей остальной Европы» (*К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 23, стр. 763.*). Классовая борьба неоднократно принимала открытые формы; забастовки промышленных рабочих подчас переходили в восстания. Но все эти движения носили стихийный характер; народные массы еще не могли выступить в качестве самостоятельной политической силы, поэтому правящим политическим партиям удавалось использовать их выступления в своих интересах.

Голландия дает первый в истории пример эволюции культуры на раннем этапе капиталистического общества. Уничтожение феодальных сословных отношений и отказ от религиозной нетерпимости привели к тому, что здесь искали убежища от преследования реакции передовые мыслители из других европейских стран — в их числе, например, великий французский философ Декарт. Новые экономические и общественные условия содействовали бурному расцвету наук и искусства. Маленькая страна с немногочисленным населением выдвинула многих выдающихся ученых и художников. Спиноза в философии, Гуго Гроций в юриспруденции, Христиан Гюйгенс в физике, Сваммердам и Левенгук в биологии выступили как подлинные пролагатели

новых путей в науке. Меньшее значение имела голландская литература, не давшая ни одной фигуры общеевропейского масштаба. Наиболее же высокие достижения голландской культуры связаны с живописью.

Буржуазно-республиканский строй и кальвинистская реформа определили две важные особенности голландской живописи: во-первых, почти полное отсутствие влияния придворной культуры; во-вторых, чисто светский характер образов. Если в других странах контрреформация использовала искусство как оружие религиозной пропаганды, то кальвинизм был, по существу, безразличен к искусству. ,Этим объясняется не только- тот факт, что религиозная тематика имела в голландском искусстве в количественном отношении значительно меньший удельный вес, чем в искусстве других стран, но также и свобода художника в трактовке религиозных сюжетов, ибо живописец в данном случае не был связан гнетом специальных церковных установлений. Все эти факторы благоприятствовали укоренению в голландском искусстве прогрессивных тенденций.

На протяжении первых десятилетий послереволюционного развития Голландии буржуазия, будучи еще прогрессивным классом, сохраняет демократические традиции. К этому времени, когда общественные противоречия еще не обозначались во всей своей остроте, относится ранний этап развития голландского искусства. Переломным временем в данном отношении оказывается середина 17 в. С усилением социальных противоречий положение народных масс ухудшается, тогда как буржуазия становится все .более реакционной. В искусстве это период наивысшего подъема, но одновременно и начала размежевания среди художников, лучшие из которых во главе с Рембрандтом остаются на реалистических позициях, сохраняя в своем творчестве демократические черты, в то время как многие из голландских живописцев, оставаясь связанными с кругом общественных идей буржуазии, в скором времени оказываются захваченными нарастающим упадком голландского искусства.

В последней трети 17 в. и в начале 18 в., в связи с общими явлениями застоя в экономической жизни страны, промышленная и торговая буржуазия постепенно превращается в класс рантье, живущих на проценты с накопленных богатств. В своем жизненном укладе она начинает подражать дворянству, усваивать вкусы французской придворной культуры. Что касается предпролетариата, порожденного развитием мануфактурной промышленности, то он вместе с другими слоями трудящихся масс в наибольшей степени оказался жертвой экономической деградации страны. Прогрессивные художественные идеи в этих условиях не нашли почвы для своего продолжения, и данный период стал временем упадка голландского искусства.

* * *

Новые общественные условия и порожденный ими специфический жизненный уклад нашли свое отражение прежде всего в голландской архитектуре 17 в. В формировании своеобразного облика северонидерландских городов и селений очень большое значение имели природные условия страны. Значительная часть территории Нидерландов расположена ниже уровня моря, и за многие столетия неослабевающей борьбы с океанской стихией была создана грандиозная система гидротехнических сооружений — плотин и дамб, шлюзов и каналов, без которых нельзя себе представить сельский и городской ландшафт Голландии. Если, например, в Италии и Франции, занимавших в 17 в. положение передовых стран в области градостроительства, в основу планировочных решений были положены принципы торжественной представительности, то в Голландии несравненно большее значение имели факторы, порожденные практическими потребностями города. Для изобиловавшей портовыми городами страны, основу экономики которой составляла морская торговля, особое значение имела система искусственных водных коммуникаций. Это очень ярко отразилось на городской планировке. Обычно голландские города — крупные центры, вроде Амстердама и Гарлема, и менее значительные населенные пункты — за линией еще

обязательных в то время городских крепостных стен окружались широким обводным каналом. С этим каналом, который использовался и в транспортных и в фортификационных целях, была связана система внутригородских каналов, разрезавших территорию города по основным и второстеп енным магистралям. В Амстердаме с его радиальной планировкой динии главных каналов распределялись по концентрическим^ полуокружностям, в других городах — по прямоугольной или лучевой сетке; нередко встречалась планировка смешанного типа. Каналы, шлюзы, набережные, разводные мосты в сочетании со следовавшими по водным магистралям разнообразными морскими и речными судами стали обязательными элементами голландских городов, составляя как бы неразрывное целое с их основной застройкой. Берега речных проток и каналов в одних случаях застраивались сплошным рядом домов, фасады которых опускались прямо в воду, чаще же вдоль каналов разбивались проезды, набережные украшались зелеными насаждениями. Обилие воды в сочетании с зеленью придавало городским улицам большую живописность.

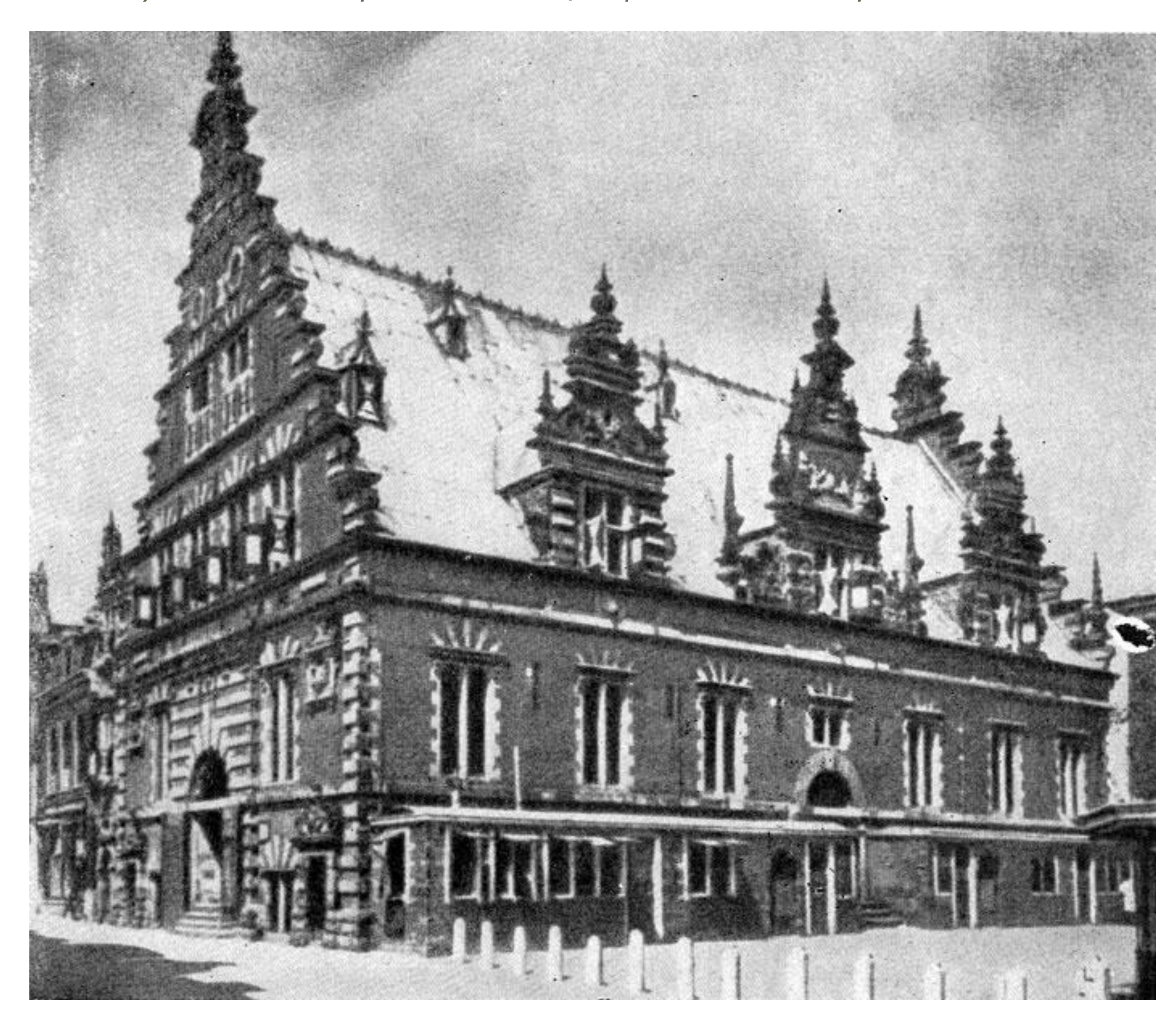
Сами типы городских сооружений в Голландии сильно отличались от сооружений в других европейских странах. В Республике Соединенных Провинций не было подавляющих своей монументальностью и великолепием дворцовых построек королей и вельмож. Церковные здания ;в соответствии с духом кальвинизма не отличались очень большими размерами и пышностью убранства. Поэтому главенствующими в городской застройке были общественные сооружения — ратуши и другие муниципальные учреждения, и в еще большей мере — торговые ряды, рынки, биржи, здания коммерческих компаний, цеховые и гильдейские дома. В сочетании с портовыми сооружениями, верфями, с бесчисленными мастерскими и мануфактурами они придавали городам Голландии тот специфический колорит, который столь резко отличал их от городов других стран.

*Патрицианские жилые дома в Амстердаме. 17 в.*

Значительную часть городской территории занимала жилая застройка. Бюргерские жилые дома представляли собой узкие, сильно вытянутые в глубину здания от двух до четырех этажей высотой; фасады их завершались традиционными высокими фронтонами. Тесно прижатые друг к другу, они образовывали фронт застройки улицы или набережной. За домом обычно располагался крохотный дворик. В этом смысле как общая конструктивно-архитектоническая структура жилого дома, так и характер застройки целых кварталов на протяжении

большей части 17 в. не претерпели решительных изменений сравнительно с предшествующими столетиями. Изменились главным образом формы архитектурного декора фасадов и интерьеров. Острый недостаток и дороговизна земли способствовали выработке чрезвычайно экономной и рациональной внутренней планировки бюргерских жилых домов, внешне скромных, но отличавшихся высоким комфортом и уютом. Дома богатых патрициев в первой половине 17 в. при сходных конструктивных и планировочных особенностях выделялись большими размерами и более нарядной отделкой фасадов и особенно интерьеров, далеко уступая, однако, в масштабах и великолепии дворцам знати в других европейских странах. Патрицианские дома группировались в отдельных, обычно хорошо озелененных кварталах, образуя застройку наиболее красивых частей города.

*Ратуша в Больсварде. 1613 г. Центральная часть фасада.*



*Ливен де Кей. Мясные ряды в Гарлеме. 1601-1603 гг.*

Эволюция голландского зодчества 17 в. делится на три основных этапа. В архитектуре первого, раннего этапа — примерно до 1640 г.—нашли свое претворение традиции, сложившиеся в 16 в. и связанные с преимущественным использованием национальных форм зодчества. Это сказывается в общем облике ранних голландских построек — в

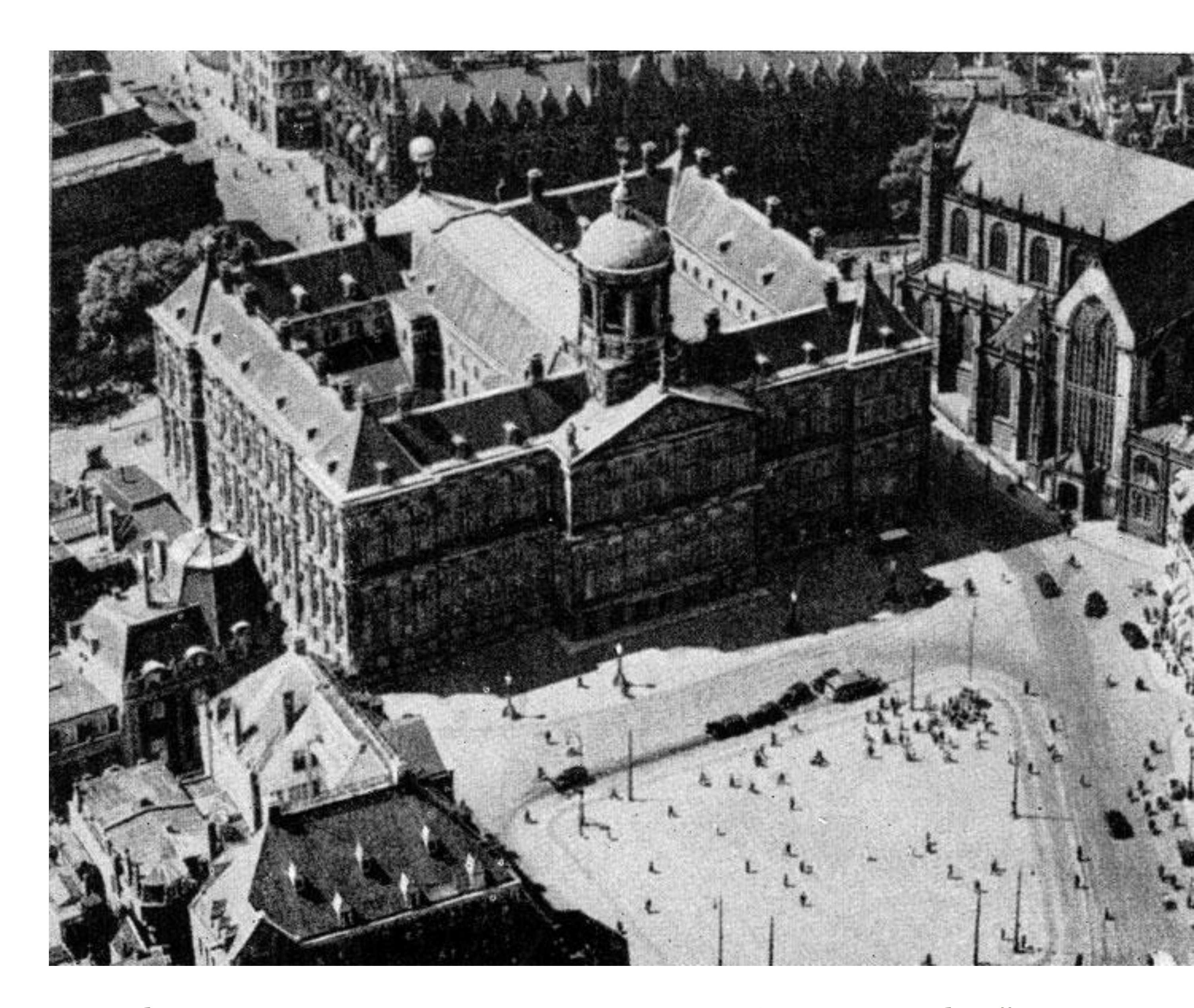
их композиции, силуэте, в преобладании вертикальных членений, в форме крутых высоких кровель, в прихотливых многоярусных фронтонах. Будучи знакомы с классическими ордерами, голландские мастера применяют ордерные элементы преимущественно в декоративном плане. Особенно значительные достижения на этом этапе принадлежат главе гарлемской школы архитекторов Ливену де Кею (1560—1627). Его сооружения относятся к лучшим образцам применения смешанной техники кирпича и белого камня, оказавшейся в условиях Голландии наиболее практичной и художественно эффективной. Здание при этом возводилось из кирпича, но главные композиционные элементы фасадов — порталы, фронтоны, ордерные фрагменты, пояса, наличники, замковые камни — выкладывались из белого камня, красиво выделяющегосся на фоне кирпича. Такая система придавала фасадам одновременно и тектоническую и декоративную выразительность. При небольшой затрате ценного материала здания оказывались очень нарядными. Наиболее интересное сооружение самого Ливена де Кея — Мясные ряды в Гарлеме (1601—1603) — пример характерного для Голландии монументально-художественного решения торговой постройки, в которой торжественная представительность сочетается с практической целесообразностью. Подчеркнутая монументальность при сравнительно небольших размерах отличала другой распространенный в Голландии тип [торговой постройки — зданий городских весов, которые воздвигались обычно на рыночных площадях. В подобном внимании к главным городским торговым сооружениям сказалось присущее голландцам сознание источника своего богатства и силы.

Другое стилевое направление в голландской архитектуре начала 17 в. представляет творчество главы амстердамской школы Хендрика де Кейсера (ум. в 1621 г.). В его произведениях постепенно вырисовываются черты классической архитектурной доктрины, правда, понятой еще в упрощенной форме. Примечательно, что эти признаки проявились ярче всего в церковных постройках, то есть там, где принципы практической целесообразности не стояли на

первом плане и где была сильнее выражена зависимость от зарубежных образцов. В простых по планам и по общему композиционному решению постройках Х. де Кейсера — Южной (1603—1614) и Западной (1620—1630) церквах Амстердама — отдельные мотивы восходят то к барочным, то к классицистическим образцам. Но в целом эти сооружения лишены органической целостности стиля, и сама структура их и трезвый, несколько прозаический облик равно далеки и от живой пластики барокко и от гармонического равновесия и ясности классицизма.

Следующий этап эволюции голландского зодчества охватывает 1640—1660-е гг.— период наибольшего экономического и политического могущества буржуазной республики и замечательного культурного расцвета. Это время бурного роста городов и широкого размаха строительства. Голландское зодчество вступает в стадию зрелости, и классицизм, занявший в данный период ведущие позиции, переживает свой подъем.

Классицизм как целостный стиль не возник в самой Голландии. Его элементы были восприняты голландскими зодчими у теоретиков и практиков архитектуры Италии и Франции и творчески претворены с учетом местных условий. О том, что принципы этого стиля не оказались для Голландии чем-то наносным и искусственным, свидетельствовала широта распространения классицизма в различных центрах страны, хотя в целом формы голландского классицизма в сравнении, например, с французским несут на себе отпечаток некоторой упрощенности.



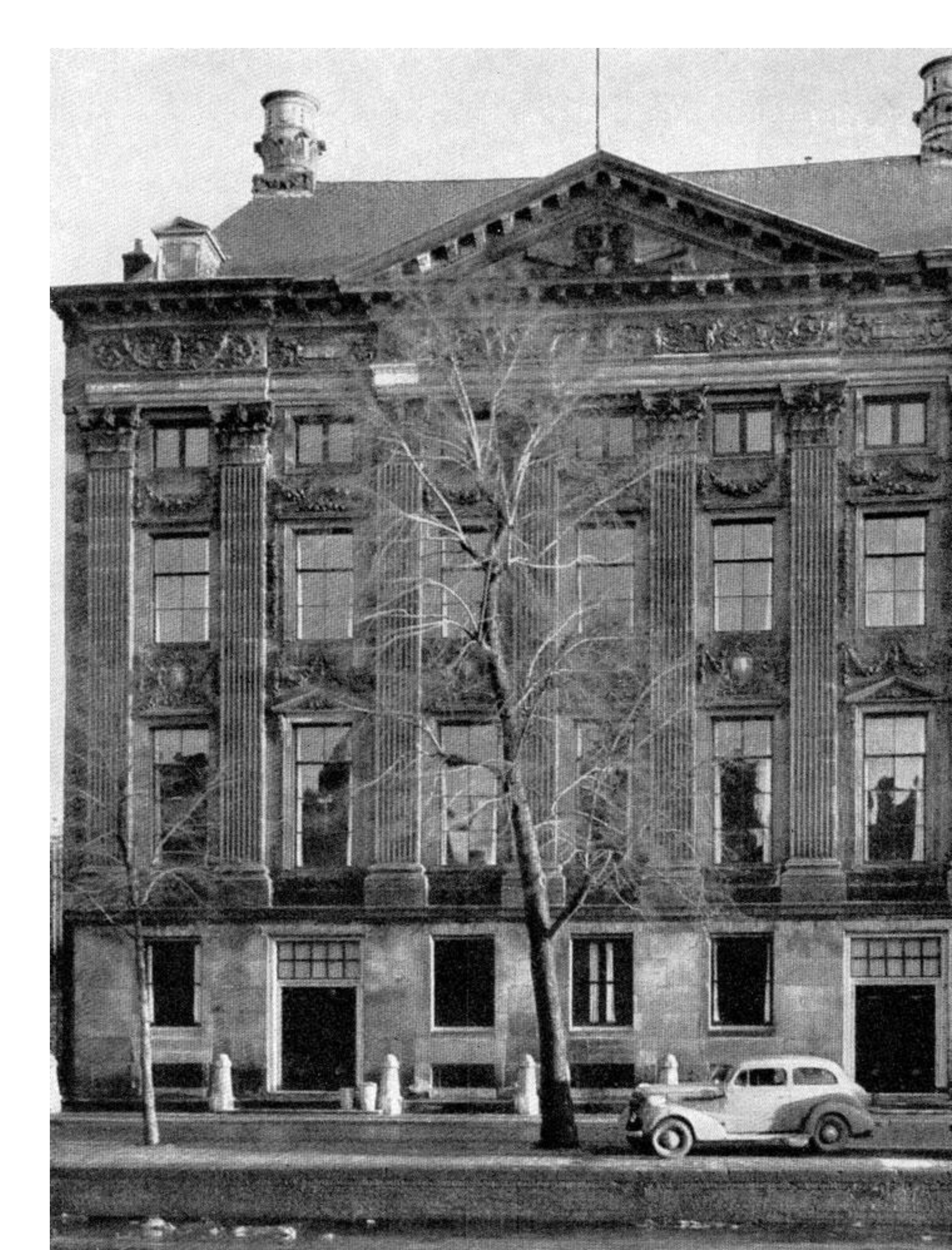
*Якоб ван Кампен. Ратуша в Амстердаме. 1648-1655 гг. Общий вид. Аэрофотосъемка.*

К наиболее выдающимся представителям голландского классицизма относятся Якоб ван Кампен и братья Юстус и Филипп Винкбонс. Крупнейший из них — Я. ван Кампен (1595—1657) был автором самого значительного памятника голландской архитектуры — амстердамской ратуши (1648—1655). В Нидерландах издавна существовала традиция сооружения монументальных ратуш, само величие которых было синонимом вольностей города и его богатства. В этом смысле ратуша в Амстердаме, самом богатом центре

Республики Соединенных Провинций, как бы завершала собой целый ряд построек, возведенных на территории Нидерландов в предшествующие столетия, наиболее известными среди которых были ратуши в Брюсселе и Антверпене. Но значение амстердамской ратуши, самой крупной постройки этого типа во всей тогдашней Европе, было еще шире. Это сооружение мыслилось одновременно как памятник могущества всей республики и ее славы. Традиционные, восходящие к старым постройкам элементы ее композиции — план в виде гигантского каре с двумя внутренними дворами, обязательная башня, превращенная здесь в овальную в плане купольную ротонду, — сочетаются с новыми, характерными уже для классицизма принципами архитектурного мышления, с органически понятой ордерной системой. При свойственной голландскому классицизму некоторой суховатости и холодности зданию ратуши, бесспорно, присущи единство общего замысла и величественная представительность. Особенно эффектны интерьеры— громадная галлерея и грандиозный, охватывающий несколько этажей главный зал, перекрытый коробовым сводом.

В формах классицизма сооружались в этот период ратуши и в других городах Голландии, в частности в Маастрихте (1659— 1664; архитектор Питер Пост; 1608— 1669) и Энкхейзене (1668— 1688; архитектор С. Веннеколь). В каждой из них традиционный тип находил свое оригинальное претворение.

В отличие от муниципальных сооружений, резиденции штатгальтера — поскольку он не располагал большим придворным штатом — не были крупными постройками. К их числу принадлежит созданный ван Кампеном при сотрудничестве П. Поста так называемый Маурицхейс в Гааге (1633— 1635), небольшое дворцовое сооружение, один из фасадов которого омывают воды красивого озера. Другой известной постройкой является так называемый Хейс-тен-Босх близ Гааги (архитектор П. Пост) — небольшой охотничий замок. Ядро его композиции составляет оригинально вкомпонованный в здание большой зал-павильон, расписанный известными живописцами.



*Юстус Винкбонс. Трипенхейс в Амстердаме. 1660-1662 гг. Фасад.*

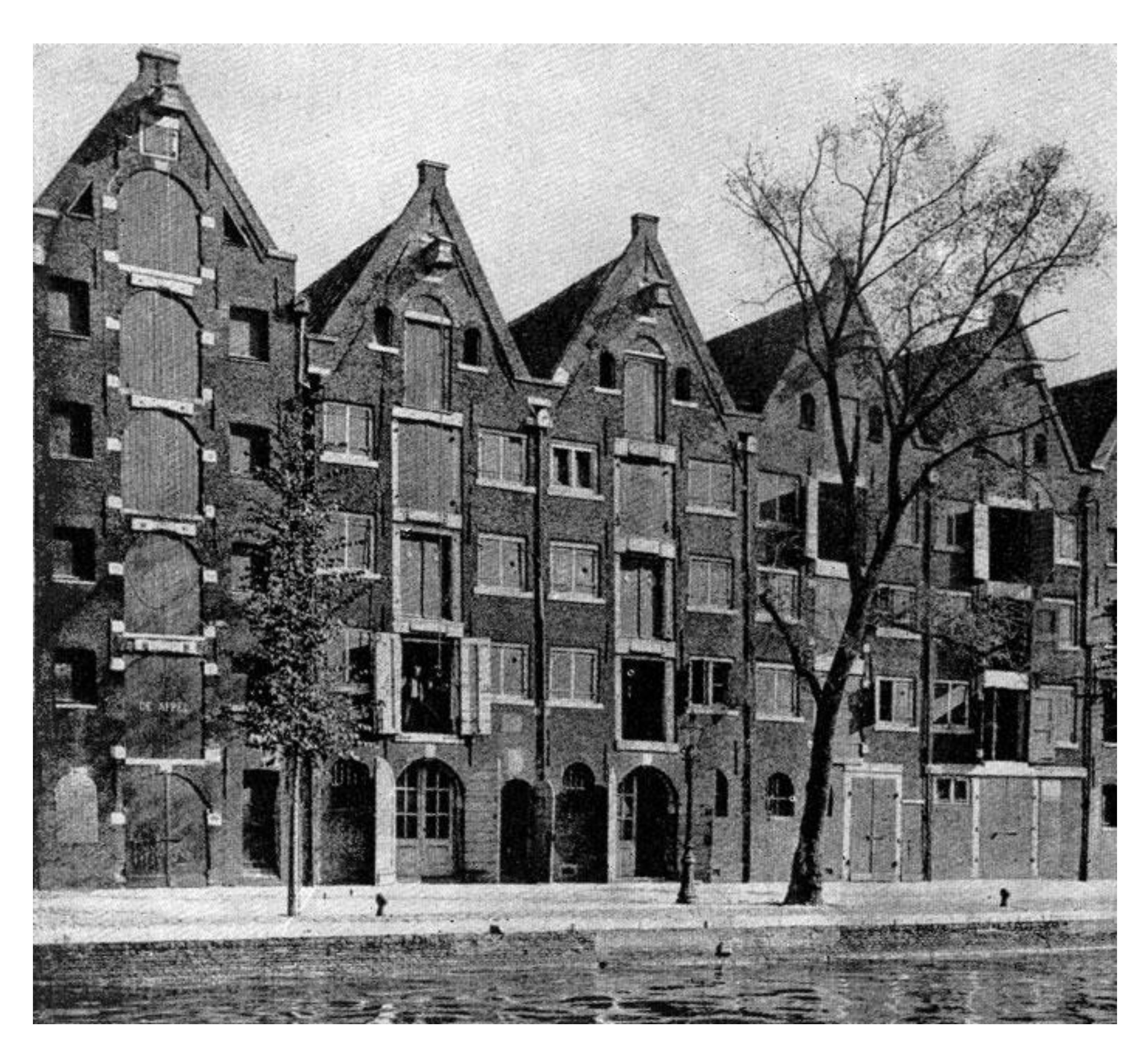
*Патрицианские жилые дома в Амстердаме. 17 в.*

Что касается жилых домов представителей голландского патрициата, то они еще во многом сохраняли свой традиционный облик. Высокие фронтоны, венчающие их узкие фасады, украшались чаще всего сдержанно трактованными барочными мотивами. В интерьерах патрицианских домов стилевые формы барокко и классицизма применялись главным

образом в качестве элементов архитектурного декора. В отдельных случаях голландские зодчие использовали зарубежные образцы планировки и композиции богатого жилого дома, в которых принципы классицизма могли найти более органическое применение. Примером такого рода сооружений может служить Трипенхейс (дом братьев Трип) в Амстердаме (архитектор Юстус Винкбонс). Его строгий и одновременно изящный четырехэтажный фасад расчленен каннелированными пилястрами и увенчан классическим фронтоном.

В качестве образца применения классицистических форм в торговых постройках может быть названо здание городских весов в Гауде (1667; архитектор П. Пост). Без излишеств, только благородством пропорций и красивой рустикой фасадной плоскости, украшенной немногими выразительными декоративными акцентами, создан привлекательный архитектурный образ. Особенно же выделялись в застройке голландских городов здания специальных комплексов, так называемых magazijn, принадлежащих городскому управлению или крупнейшим торговым компаниям. Это были очень большие сооружения, в которых имелись обширные хранилища товаров, запасы разнообразного снаряжения для заморских торговых экспедиций, многочисленные мастерские, залы для собраний членов компании, служебные помещения, а также жилые помещения для служащих. Обычно это многоэтажные постройки с планом в виде каре и большим внутренним двором. Они занимали обособленные участки в самой гавани и окружались со всех сторон каналами с перекинутыми через них мостами. К главным постройкам данного типа принадлежал пострадавший впоследствии от пожара комплекс амстердамского адмиралтейства (1655). Строитель его, городской архитектор Даниэль Стальпарт, стремился соединить в этом сооружении практическую целесообразность с монументальной выразительностью, руководясь в последнем в качестве образца зданием амстердамской ратуши. Но самым грандиозным сооружением такого рода было погибшее в 1822 г. от пожара здание Ост-Индской компании (1660). По своим размерам оно могло

конкурировать с крупнейшими постройками Европы того времени. В дополнение к обычным для подобного типа зданий многочисленным службам и помещениям, в доме Ост-Индской компании находились арсенал и бойня; к нему примыкала также корабельная верфь. Само здание представляло собой сильно растянутую вширь пятиэтажную постройку с внутренним двором, имевшую по главным фасадам по 76 оконных осей. Обогащенные ризалитами, эти фасады в своей центральной части были украшены богатыми порталами и увенчаны классическими фронтонами; над высокой кровлей возвышалась башня с флюгером. Составлявшее предмет особой гордости жителей Амстердама здание всемогущей в то время Ост-Индской компании по универсальности своего назначения и огромным масштабам более чем какое-либо другое сооружение непосредственно олицетворяло положение Голландии как первой торговой державы мира.



*Здания торговых складов в Амстердаме. 2-я половина 17 в.*

Но самыми распространенными постройками коммерческого назначения были складские здания, тип которых сформировался в самой Голландии. В Амстердаме такие склады строились в огромном количестве; через них проходило все обилие товаров, доставлявшихся в эту страну со всего света. Хотя при возведении таких Зданий преследовались, казалось бы, только практические цели, они

представляют подлинную художественную ценность. По своей объемной структуре и фасадному силуэту они напоминают бюргерские жилые дома. Их высокие, чаще всего пятиэтажные кирпичные фасады в три или пять оконных осей завершаются треугольным фронтоном, снабженным специальным приспособлением для подъема грузов. Лишенные каких бы то ни было украшений, фасады расчленены крупными арочными проемами по средней оси и меньшими по размерам оконными проемами по сторонам. В некоторых складских постройках фасады имеют скупые акценты в виде выложенных белым камнем архивольтов или одних лишь замковых камней, в других нет и этого, но почти во всех них ясно ощутимы благозвучие пропорций и выразительность самых простых, но целесообразных форм. Подобные складские сооружения — совершенно одинаковые либо отличающиеся в немногих деталях — часто группировались в законченные композиции, составляя Застройку целых кварталов.

В рассматриваемый период, по существу, сложился облик голландских городов. Рождаемое ими ощущение власти человека над природными стихиями, напряженный ритм жизни, деятельный дух, которым была насыщена их атмосфера, — во всем этом уже намечались черты, присущие крупным городским центрам последующих столетий. Недаром Петр I в переломный для истории России период именно в голландских городах увидел образец для строительства новой русской столицы — Петербурга.

Что касается третьего этапа в эволюции голландской архитектуры 17 в., охватывающего примерно последнее его тридцатилетие, то он уже отмечен признаками творческого спада, который сопутствовал нараставшему экономическому и культурному упадку страны. Строительство утратило былой размах, а творческие решения нового поколения голландских зодчих — свою оригинальность. Сильнее обнаружилась их зависимость от зарубежных образцов, в частности от французских. Этот факт связан с общим процессом социального перерождения голландской буржуазии, ориентировавшейся на французские вкусы и отдававшей в

этот период предпочтение архитекторам — выходцам из Франции. Крупнейший из них — Даниэль Маро Старший (ок. 1663—1752) — был строителем охотничьего замка Де Ворст для штатгальтера (1690-е гг.). Характерно, что на этом этапе ведущее положение в голландском зодчестве занял новый тип патрицианского жилого дома, отныне утратившего столь долго сохранявшиеся традиционные национальные мотивы. Соответственно исканиям французской архитектуры этого времени внушительные, выполненные целиком из камня фасады таких домов лишены пилястр и обработаны только изящным рустом; окна всех этажей по центральной фасадной оси связываются ритмически единой системой обрамлений, а фронтон заменяется аттиком или балюстрадой. В других типах архитектурных сооружений ценные постройки появляются лишь эпизодически.

* * *

Слабое развитие голландской скульптуры в 17 в. было связано с ограниченностью ее применения. Догмы кальвинизма отрицали возможность воплощения религиозных образов в изобразительном искусстве; поэтому в голландских церквах отсутствовали скульптурные и живописные изображения культового характера. Особенности архитектуры богатого патрицианского жилища также исключали возможности широкого применения в нем скульптуры. Монументальная статуарная пластика не нашла в Голландии почвы для своего распространения. Принципы застройки голландских городов, в которых безусловно преобладающими были сооружения чисто практического назначения, затрудняли ее применение на площадях и улицах. Сама проблема синтеза различных видов искусств, в частности архитектуры и скульптуры, так, как она решалась в величественных ансамблях Италии и Франции 17 в., в Голландии вообще не могла быть поставлена. Весьма показательно, что для скульптурных работ в амстердамской ратуше был приглашен фламандский мастер Арт Квеллин Старший, который в содружестве с местными скульпторами выполнил фронтонные композиции и декоративную скульптуру в главных

помещениях. Сами голландцы в монументальной пластике работали главным образом в двух областях — в надгробной скульптуре и в рельефных композициях, украшавших фасады некоторых общественных сооружений. В надгробных памятниках образные решения голландских мастеров шли преимущественно в русле форм, сложившихся в других странах, и не отличались выдающимися художественными достоинствами. Крупнейшему голландскому архитектору я скульптору первой половины 17 в. Хендрику де Кейсеру принадлежит пышное надгробие принца Вильгельма Оранского в дельфтской Новой церкви (1614—1622). Архитектурная часть этого надгробия, исполненная в барочном духе, дополнена аллегорическими статуями. Надгробный памятник в церкви в Миндвольде работы мастера второй половины 17 в. Ромбоута Вергюльста (1624—1696/98) более измельчен и декоративно прихотлив по своим формам.

Значительно самобытнее по художественному замыслу и выше по мастерству фасадные композиционные рельефы. Их ..тематика обычно находится в соответствии с назначением постройки, которую они украшают. Таковы красивый аллегорический рельеф Хендрика де Кейсера «Фортуна» или мраморный рельеф на издании городских весов в Гауде с изображением взвешивания товаров. Интересен по очень реальной обрисовке персонажей и места действия выполненный ок. 1649 г. Виллемом де Кейсером рельеф для здания одного из амстердамских благотворительных учреждений, изображающий раздачу милостыни — в этой работе нашли своеобразное претворение некоторые сюжетные и композиционные приемы голландской жанровой живописи.

* * *

Наибольшее значение в культуре Голландии 17 в. имела живопись. Можно смело сказать, что ни в одной стране до того живопись не пережила такого быстрого и интенсивного подъема, не имела такого исключительного распространения, такой поразительной популярности, не вошла так глубоко в быт самых широких слоев общества. В течение

незначительного промежутка времени, всего за полвека, появляется бесчисленное множество живописцев; выдающиеся художники исчисляются десятками. Профессия живописца теряет свою исключительность и становится одной из самых распространенных. Картины приобретают самые широкие слои населения — не только дворяне и представители крупной буржуазии, но и небогатые бюргеры, ремесленники, даже зажиточные крестьяне. Дома горожан были полны картинами, малоизвестные люди владели ценнейшими собраниями. Столь широкому распространению картин способствовало их невероятное обилие и, вследствие этого, крайняя дешевизна. Произведения таких ныне столь ценимых мастеров, как Гойен, Бейерен, и многих других приобретались буквально За несколько гульденов. Картины распродавались не только через многочисленных торговых посредников, но и на специальных аукционах, на деревенских ярмарках; сами художники Очень часто при денежных расчетах использовали свои произведения в качестве средства уплаты.

Нужно, однако, иметь в виду, что обилие и широкое распространение произведений живописи объяснялось не только общим экономическим и культурным подъемом страны и естественным желанием представителей состоятельных классов украсить свои жилища произведениями искусства. В быстро развивающемся капиталистическом обществе к искусству устанавливается новое отношение. Картины ценятся не только как уникальные, неповторимые художественные произведения, но и как материальные ценности, как товар; они используются для вложения денежных средств, для спекуляции. Художник в Голландии уже не зависел в такой мере, как в других странах, от заказов королевского двора, знатных феодалов, церкви или, наконец, богатых меценатов. Голландский живописец работает преимущественно на рынок; он такой же продавец своего товара, как купец или ремесленник. Формально голландский художник свободен в своем искусстве, но рыночный спрос, отражавший вкусы господствующего класса, предопределял зависимость художника от буржуазного общества. История голландского искусства не раз показывала, как мастер, шедший наперекор

господствовавшим вкусам, оказывался обреченным на нищету и гибель.

Голландские художники — это обычно сыновья ремесленников, торговцев, чиновников; часто также профессию живописца они воспринимали по наследству от отцов и дедов. Занятия живописью из-за конкуренции, падения цен, отсутствия спроса не всегда могли прокормить их, и художникам приходилось искать дополнительный источник заработка в другой профессии. Так, например, Якоб ван Рейсдаль был врачом, Стен — трактирщиком, Хоббема — акцизным чиновником, Вермеер к концу жизни занялся торговлей картинами.

В голландском искусстве существовало большое число различных художественных направлений, связанных обычно с определенными художественными центрами. Образование художественных школ в тех или иных голландских городах объяснялось различными причинами, прежде всего особенностями развития отдельных культурных центров. Так, в католическом Утрехте живописцы находились под сильным воздействием итальянского искусства, тогда как в городах, для которых было характерно бурное развитие капитализма и буржуазной культуры, восторжествовали новые направления национального характера. Немалое значение в образовании художественных школ имели крупнейшие голландские живописцы, объединявшие вокруг себя большое число учеников и последователей; так сложилась школа Франса Хальса в Гарлеме, школа Рембрандта в Амстердаме, так объединились вокруг Фабрициуса и Вермеера их приверженцы в Дельфте. Наконец, известное значение имели и художественные традиции, укоренившиеся в отдельных центрах. Однако изолированность этих художественных школ не следует преувеличивать; в Голландии, где многие города находятся друг от друга на небольшом расстоянии, а живописцы часто меняли свое местопребывание, существовала тесная взаимосвязь между художниками различных школ.

Голландское искусство 17 в. в целом знаменует собой новый важный этап в развитии западноевропейского искусства. Никогда еще реальная действительность в своих многообразных проявлениях не занимала такого места в изобразительном искусстве. Мировосприятие голландского художника прекрасно передают слова Рембрандта: «Небо, земля, море, животные, добрые и злые люди — все служит для нашего упражнения. Равнины, холмы, ручьи и деревья дают достаточно работы художнику. Города, рынки, церкви и тысячи природных богатств взывают к нам и говорят: иди, жаждущий знания, созерцай нас и воспроизводи нас. В отечестве ты откроешь так много любезного сердцу, приятного и достойного, что, раз отведав, найдешь жизнь слишком короткой для правильного воплощения всего этого» (*«Мысли Рембрандта, изложенные Хоогстратеном в письме к брату».- «Мастера искусства об искусстве», т. 1, М., 1937, стр. 515.*).

Прекрасное для голландского художника заключено во множестве явлений реального бытия; постижение их сущности является основой для создания художественного произведения; глубина проникновения в эти явления и правдивость их передачи становятся мерилом значительности и красоты художественного образа. Этот подход характерен для крупнейших голландских живописцев — при всех принципиальных и индивидуальных различиях между ними,— для величайших голландских мастеров Рембрандта и Хальса, Фабрициуса и Вермеера, для художников бытового жанра — Стена, Хooxa, Метсю, Терборха, Адриана ван Остаде, для пейзажистов — Геркулеса Сегерса и Якоба ван Рейсдаля, анималистов —Пауля Поттера и Альберта Кейпа, мастеров натюрморта — Класа и Хеды, Бейерена и Кальфа.

Обращение к реальной действительности невиданно расширило идейные и художественные возможности искусства, способствовало его жанровому и тематическому обогащению. Если до 17 в. в европейском изобразительном искусстве преобладающее место занимала библейско-мифологическая тематика, а затем портрет, а другие жанры были слабо развиты или находились в зачаточном состоянии, то в голландском искусстве соотношение между жанрами резко

меняется. Огромный подъем переживают жанры, возможность развития которых связана с непосредственным отображением реальной действительности: бытовой жанр, портрет, пейзаж, натюрморт. Характерно, что сами библейские и мифологические сюжеты в голландском искусстве в значительной мере утрачивают прежние идеально обобщенные формы воплощения и трактуются нередко с той же степенью жизненной конкретности, что и бытовые картины.

При всех этих громадных достижениях голландское искусство несло в себе и некоторые специфические черты ограниченности. Чрезвычайное расширение тематического репертуара, характеризующее голландскую живопись в целом, сочеталось со стремлением многих мастеров ограничиться узким кругом сюжетов и мотивов. Другой важный момент — это то, что, по существу, только у крупнейших мастеров мы видим стремление вскрыть в отдельных явлениях их более глубокую основу, в частном обнаружить общее. Так, в композиционных картинах и портретах Рембрандта предельно индивидуализированные образы носят в то же время глубочайший общеловеческий характер; пейзажи Якоба ван Рейсдаля даже в передаче отдельного ландшафтного мотива дают синтетическую картину природы. Подобный подход можно обнаружить также у ряда других выдающихся голландских живописцев, но для большинства остальных мастеров характерна тенденция не к широте образного воплощения, а, напротив, к сужению художественной задачи. Этим объясняется один из характернейших принципов голландского искусства — исключительно дифференцированная специализация живописцев по многочисленным жанрам; подобная односторонняя специализация нигде, кроме Голландии, не получила такого распространения.

Для голландской живописи типично не только четкое деление по жанрам, но и расщепление каждого из этих -жанров на многочисленные подвиды. Живописцы различаются не только как мастера картин на библейские и мифологические сюжеты, жанристы, портретисты, пейзажисты,

анималисты — их деление еще более дробно: одни жанристы пишут главным образом сцены из быта состоятельных бюргеров и офицеров (Питер де Хоох, Герард Терборх, Габриэль Метсю), вторые — из крестьянской жизни (Адриан ван Остаде), третьи предпочитают сцены из быта ученых и врачей (Геррит Доу); пейзажисты делятся не только на маринистов (Ян Порселлис, Симон де Влигер), изобразителей лесных уголков (Мейндерт Хоббема) или 'широких равнинных видов (Филипс Конник), но еще более узко — специализируются, например, на изображении зимних видов и пейзажей при лунном свете (Арт ван дер Нер). Из мастеров интерьера одни изображают комнаты бюргерских домов (Питер Янсенс Элинга), другие—внутренние виды церквей (Питер Санредам, Герард Хоукгест). Нередко тот или иной жанр становится традиционным в какой-нибудь художественной школе; так, мы обнаружим пристрастие гарлемских живописцев натюрморта к так называемым «завтракам» (Питер Клас, Биллем Хеда), а утрехтских — к изображению цветов (Ян Давиде де Хем).

Исторический процесс развития голландской живописи 17 века можно разделить на три основных этапа: период становления (1609—1640), период расцвета (1640—1670), период упадка (после 1670).

Период становления голландской живописи (1609—1640) отмечен разнообразием то развивающихся параллельно, то взаимопереплетающихся и враждующих между собой художественных направлений. Новые прогрессивные тенденции уже при своем возникновении вынуждены прокладывать себе путь к упорной борьбе с консервативными течениями, сложившимися еще в конце 16 в.,— главным обра-.зом с академизмом, представителями которого были гарлемские мастера Хендрик Гольциус и Корнелис Корнелиссен, и с маньеризмом, получившим наиболее характерное выражение в творчестве утрехтского живописца Иоахима Эйтеваля. Однако весьма показательно, что искусство примыкавшего к маньеризму одного из выдающихся голландских живописцев Абрахама Блумарта (1565—1651) под

воздействием неуклонно нарастающих реалистических тенденций уже начинает обогащаться реалистическими чертами. Наиболее же отчетливо реалистические тенденции проступают в двух особенно близко связанных с действительностью жанрах — в портрете, где переходный этап от искусства 16 в. к 17 в. представлен работами Михиля Миревельта (1567—1641) и Яна Равестейна (1572—1657), а также в бытовом жанре.

*Хендрик Тербрюгген. Концерт. Ок. 1628-1629 гг. Ледбери, собрание Батхерст.*

Естественно, что голландские художники в своих реалистических исканиях не могли пройти мимо караваджизма, распространившегося в первых десятилетиях 17 в. в искусстве многих европейских стран. Наиболее крупными последователями Караваджо в Голландии были утрехтские живописцы Герард Хонтхорст ,(1590—1656), Хендрик Тербрюгген (1587—1629) и Дирк ван Бабюрен (ок. 1590— 1624). Подобно караваджистам других национальных художественных школ, в своих жанровых произведениях они разрабатывают общие с ними темы и мотивы, используя эффекты светотени. Принадлежащие утрехтским мастерам поясные или поколенные однофигурные композиции либо композиции из нескольких фигур изображают концерты, игру в карты или в кости, кавалеров с бокалом в руке, женщин с музыкальными инструментами. Реже, нежели итальянцы или испанцы, голландские караваджисты изображают людей из низов общества. В жанровых образах утрехтских мастеров больше жизнерадостности и оптимизма, нежеле в более драматичном искусстве итальянских караваджистов,— в этой мажорности словно сказываются молодость и свежесть художественных сил Голландии. И не случайно, что наряду с произведениями, близкими к традиционным образцам караваджистской картины и подчас весьма шаблонными, мы встречаем у утрехтских мастеров — в особенности у Тербрюггена — решения действительно творчески оригинальные по самой обрисовке типов, по мягкой красивой живописи, привлекательность которой во многом связана с тем, что вместо поверхностных эффектов ночного освещения мастер использует возможности солнечного света. К лучшим работам этого рода у Тербрюггена относятся два варианта «Флейтиста» в Кассельской картинной галлерее и «Пастух с флейтой» (Лейпциг, Музей).

Особое место среди жанристов первой половины 17 века занимал Питерван Лар (1592/95—1642). Он долго жил в

Италии, но воздействие итальянских мастеров не уничтожило самобытности его искусства. Лар создал тип небольшой по размерам жанровой картины, в которой бытовые эпизоды развертываются на фоне городского или сельского итальянского пейзажа. Он пишет нищих около римской церкви, крестьян, играющих в народную игру (картины в Дрездене), крестьянку, заснувшую во время работы («Заснувшая прядильщица» в ГМИИ им. А. С. Пушкина). В этих произведениях обнаруживается наблюдательность художника в передаче бытовых подробностей, присущее ему чувство юмора, большое живописное мастерство: теплую, темно-золотистую по общему тону гамму Лар обогащает яркими красными и синими пятнами одежд, глубоким тоном южного синего неба. Вокруг Лара образовалась группа единомышленников и последователей, известных под наименованием «бамбоччанти» (*«бамбоччанти» по имени работавшего в Риме с 1625 по 1639 гарлемского художника Питера ван Лара, прозванного в Италии Бамбоччо*).

Решающую роль в сложении национального реалистического направления в ранний период голландского искусства сыграл Франс Хальс, один из величайших голландских живописцев. Сам Хальс выступил в качестве основоположника голландского реалистического портрета; группировавшиеся вокруг Хальса гарлемские живописцы в числе других голландских мастеров заложили основы национального направления в жанровой живописи.

Франс Хальс (ок. 1580—1666) родился в Антверпене, но почти всю жизнь провел в Гарлеме, одном из главных художественных центров Голландии. Он быстро выдвинулся как крупнейший портретист эпохи; его произведения имели огромный успех. Однако в последние десятилетия жизни популярность его шла на убыль, и художник закончил свои дни в крайней бедности.

В истории мирового портрета Франс Хальс явился подлинным реформатором. Круг портретируемых в произведениях художников 15—46 вв. обычно строго ограничен: это представители правящего класса, выдающиеся

люди своего времени, наконец, художник и его близкие. Хальс сделал объектом портретного искусства представителей всех слоев общества. Наряду с заказными портретами представителей буржуазного патрициата и зажиточных бюргеров он пишет бедных ремесленников и даже людей из низов общества, причем именно на их стороне симпатии художника; в их портретах он достигает наибольшей широты, замысла и яркости художественного воплощения. Так уже в тематике портретов проявляется глубокий демократизм Хальса — художника, сформировавшегося на раннем этапе развития голландской культуры, когда традиции эпохи нидерландской революции сохраняли свою жизненность. Вторая существенная особенность портретного искусства Хальса — изображение человека во всей его жизненной естественности и характерности. Хальс отбрасывает все прежние портретные каноны, служившие искусственному возвеличиванию модели. В его произведениях высокопоставленные заказчики держат себя так же естественно и свободно, как и простые люди, не заботящиеся об изысканности манер; а его герои из низов общества менее всего чувствуют себя униженными и забитыми — это веселые жизнерадостные люди, обладающие полнотой человеческого достоинства. Наконец, Хальс вносит в портрет ярко выраженное эмоциональное начало. «Нейтральные» по эмоциональной характеристике образы у него редки, его герои улыбаются, смеются, жестикулируют, они живут, действуют.

В основном творческая деятельность Хальса развивалась в трех видах портрета: в групповом портрете, заказном индивидуальном портрете и в характерных для Хальса произведениях, соединяющих в себе портретные черты с элементами бытового жанра.

*Франс Хальс. Групповой портрет офицеров стрелковой роты св. Георгия. 1627 г. Гарлем, музей Франса Халъса.*

*Франс Хальс. Групповой портрет офицеров стрелковой роты св. Георгия. Фрагмент.*

*Франс Хальс. Групповой портрет офицеров стрелковой роты св. Георгия. Фрагмент. 1627 г. Гарлем, музей Франса Халъса.*

Групповой портрет — жанр, чрезвычайно специфический именно для голландского искусства,— разделялся на три вида: портреты, изображающие членов стрелковых обществ (то есть бюргерской милиции, сыгравшей важную роль в борьбе республики за независимость), портреты регентов (попечителей) благотворительных учреждений (сюда же могут быть отнесены портреты цеховых старшин) и, наконец, портреты ученых. Каждый вид имел свои устойчивые традиции. В Голландии, по существу, не знавшей монументальной живописи, групповой портрет оказался наиболее «монументальным» жанром. Корпоративный дух буржуазной республики, уверенность каждого бюргера в собственной значительности, сознание своей силы нашли отражение в этих огромных полотнах нередко с очень большим количеством действующих лиц. В выполненных Хальсом групповых портретах, лучшими из которых являются портреты офицеров стрелковой роты св. Георгия 1627 г. и стрелковой роты св. Адриана 1633 г. (Гарлем), с исключительной яркостью показаны представители бюргерских кругов, принимавшие активное участие в борьбе за независимость. Это сильные, жизнерадостные люди, полные неукротимой энергии. Чаще всего мастер изображает их во время веселой пирушки — этот мотив подчеркивает свойственное хальсовским персонажам настроение жизнерадостности. Художник легко справляется с большими трудностями группового портрета, который требует яркой портретной характеристики каждого отдельного участка события и одновременно — впечатления целостности и единства. Групповые портреты стрелков, принадлежащие другим голландским живописцам, нередко страдали условностью и неуклюжестью композиции, а сами участники сцены своей скованностью и однообразием напоминали, как тогда говорили, фигуры из карточной колоды. У Хальса же мы видим не только живых людей, чувствующих себя свободно и непринужденно, но и виртуозную группировку их в

сложнейшую композицию, не нарушающую, однако, впечатления естественности и свободы. Ни одна голова не похожа на другую, не повторяется ни одно движение. В колористической гамме выделяются мажорно звучащие пятна чистого цвета — черные костюмы, белые воротники, золотисто-желтые, голубые и розовые офицерские перевязи; мазок широкий, свободный, необычайно темпераментный, но в то же время с безупречной точностью передающий пластическую форму. В ином плане решен несколько более поздний групповой портрет регентов госпиталя св. Елизаветы (1641; Гарлем), где бравурность портретов стрелков сменилась сдержанностью и серьезностью, подобающей данному виду группового портрета; колорит выдержан здесь в строгой тональной гамме с преобладанием черного, серого и белого.

*Франс Хальс. Портрет Виллема ван Хейтхейсена. Ок. 1637 г. Брюссель, Музей изящных искусств.*

В заказных индивидуальных портретах Хальса, изображающих обычно состоятельных бюргеров и их жен, герои Хальса лишены какой бы то ни было скованности и натянутости; они представлены в непринужденных позах, свободно, жестикулирующими. В «Портрете Хетхейсена» (Брюссель, Музей) богатый гарлемский бюргер изображен сидящим, закинув ногу на колено, и раскачивающимся на стуле; в «Портрете Исаака Массы» (1626; Торонто, Художественная галлерея) портретируемый небрежно отводит взгляд от зрителя. Жизненная активность портретных образов Хальса особенно ярко проявляется во взаимодействии их со зрителем. Герои Хальса изображены либо обращающимися к невидимому собеседнику, находящемуся за пределами картины,— и зритель становится как бы невольным свидетелем их беседы, либо чаще всего — непосредственно к самому зрителю («Веселый собутыльник»; Амстердам, Рейксмузей). Оптимистическое мировосприятие Хальса сказывается в том, что он часто изображает своих героев улыбающимися или смеющимися («Улыбающийся офицер» в Лондоне, собрание Уоллес, и многие другие портреты). Но это не стереотипная улыбка вежливости и превосходства, свойственная многим портретам барокко» и 18 в.,—в улыбке героев Хальса всегда выражается избыток сил и жизнерадостности, вскрывается характер человека.

*Франс Хальс. Мулат. Ок. 1635 г. Лейпциг, Музей.*

Еще большей яркостью характеристики отличаются хальсовские портреты людей из народа и из низов общества — рыбаков, музыкантов, завсегдатаев кабаков, уличных мальчишек. К этим людям художник относится с наибольшей симпатией. К лучшим произведениям мастера относится луврская «Цыганка» (ок. 1628/30). С изумительной меткостью схвачены художником задорная улыбка и лукавый взгляд, которым цыганка обменивается с невидимым собеседником. Ни в чем не приукрашивая свою модель, Хальс создает образ большого обаяния. Стихийная полнота жизни, которую излучает эта картина, выражена и в самой живописи — в сочетании ярких горячих тонов лица и растрепанной прически с более холодными тонами одежды и фона — зеленовато-голубого неба, по которому наискось проносятся белые облака. Живописная манера отличается смелостью и свободой; широкие мазки не только безупречно передают форму — по одному намеку художника зритель угадывает целое,— но и являются как бы непосредственным выражением бурного темперамента художника. Строго продуманная по замыслу, отличающаяся высокой степенью художественной законченности, картина эта кажется выполненной в едином импровизационном порыве.

*Франс Хальс. «Малле Баббе». Начало 1630-х гг. Берлин.*

Нередко границы портрета оказываются для Хальса слишком тесными, и он вводит в портрет элементы сюжета, развернутого действия. Он создает серию разнообразных детских портретов, в том числе изображающих детей, занятых пением либо игрой на музыкальных инструментах. Лучшее произведение этого рода —красивая по композиционному и колористическому решению картина «Поющие мальчики» (1624/25; Кассель)—с большой убедительностью передает облик детей и их увлеченность музыкой. Кассельская картина, так же как более раннее полотно Хальса «Юнкер Рамп со своей подругой» (ок. 1623), представление о котором дает старая копия в нью-йоркском Метрополитен-музее, стоит уже на грани бытовой картины. Подобной же «сюжетной» трактовкой образа характеризуется и «Малле Баббе» (Берлин)— почти гротескный по остроте портрет известной содержательницы харчевни, прозванной «гарлемской ведьмой». Художник изобразил ее с совой на плече и огромной пивной кружкой в руке; ее улыбка похожа на гримасу.

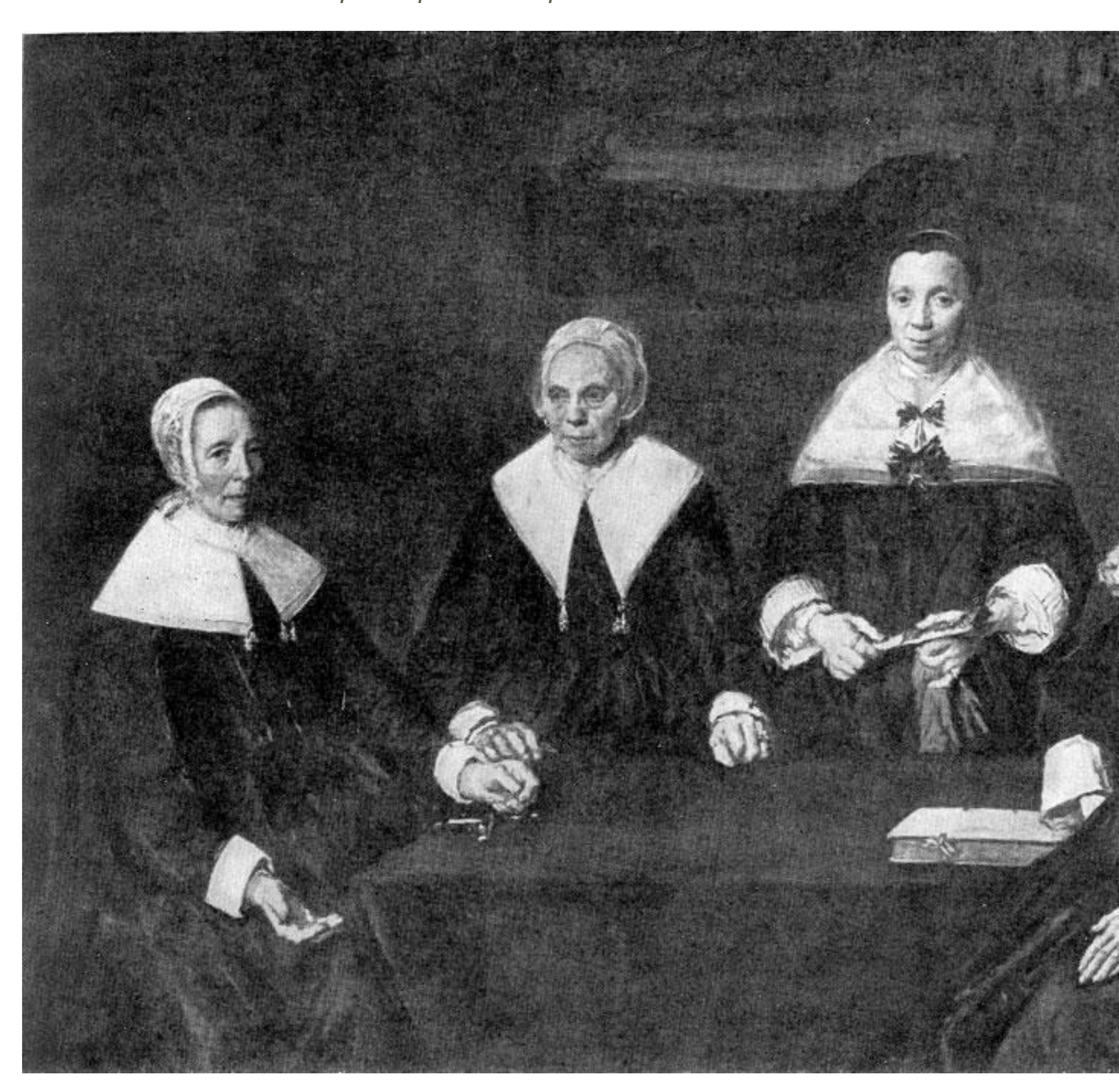
В названных произведениях особенности живописного мастерства Хальса выступают наиболее отчетливо. Художник пишет по быстро выполненному подмалевку широкими уверенными мазками краски, которые, будучи положены рядом, то дополняют друг друга, то контрастируют между собой, то, наложенные один на другой, дают неожиданный красочный эффект. Кисть мастера отличается исключительной беглостью и быстротой, однако стихийный живописный темперамент Хальса не идет в ущерб пластической ясности образа: Хальс великолепно чувствует структуру головы, руки, фигуры, предмета и умеет очень остро подчеркнуть ее. При всей широте своей живописи он не допускает ничего незаконченного, приблизительного — любая деталь, как бы свободно она ни была набросана, будь то гофрированные и кружевные воротники и манжеты богатых бюргеров или бокал в руке офицера, получает у него исчерпывающее живописное

выражение. Колорит Хальса, первоначально отличавшийся многокрасочностью и преобладанием пятен чистого цвета, приходит со временем к единой золотисто-оливковой или серебристо-серой тональной гамме.

*Франс Хальс. Портрет Яспера Схаде ван Веструма. Ок. 1645 г. Прага, Национальная галлерея.*

С 1640-х гг., когда в голландской культуре обозначаются симптомы общего» перелома и первые признаки размежевания в среде самих художников, когда правящие круги обнаруживают свое истинное лицо, изменяется и отношение буржуазной публики к искусству Хальса. Демократизм и глубокая правдивость его образов уже чужды вкусам богатых заказчиков, предпочитающих поверхностные вылощенные произведения академического искусства, а в портрете — прежде всего умение художника польстить модели. В то время как многие художники в угоду господствующей моде изменили реалистическим принципам, Хальс вместе с лучшими голландскими живописцами остался на позициях реализма, и в силу Этого он неизбежно должен был утратить прежнюю популярность. Именно в поздний период мастерство художника достигает своей вершины, а его понимание человека становится особенно глубоким. В его образах все чаще проскальзывают нотки грусти, разочарования («Портрет мужчины в широкополой шляпе»; Кассель). Живописная маэстрия Хальса приобретает особую изощренность, колористическая гамма — большую строгость. Прекрасным образцом поздней живописи. Хальса являются пражский портрет Яспера Схаде и эрмитажный «Портрет мужчины в черной одежде». В этом портрете тончайшие красочные оттенки карнации особенно выигрывают при сопоставлении с господствующими в картине основными тонами — черной одеждой, белыми воротником и манжетой и темно-оливковым фоном. Как и у Веласкеса, черный цвет у Хальса лишен тяжести и глухости, он воспринимается именно как цвет, равный по выразительности цветам спектра и, подобно им, обладающий огромным количеством оттенков.

Франс Хальс. Групповой портрет регентш приюта для престарелых. Фрагмент.

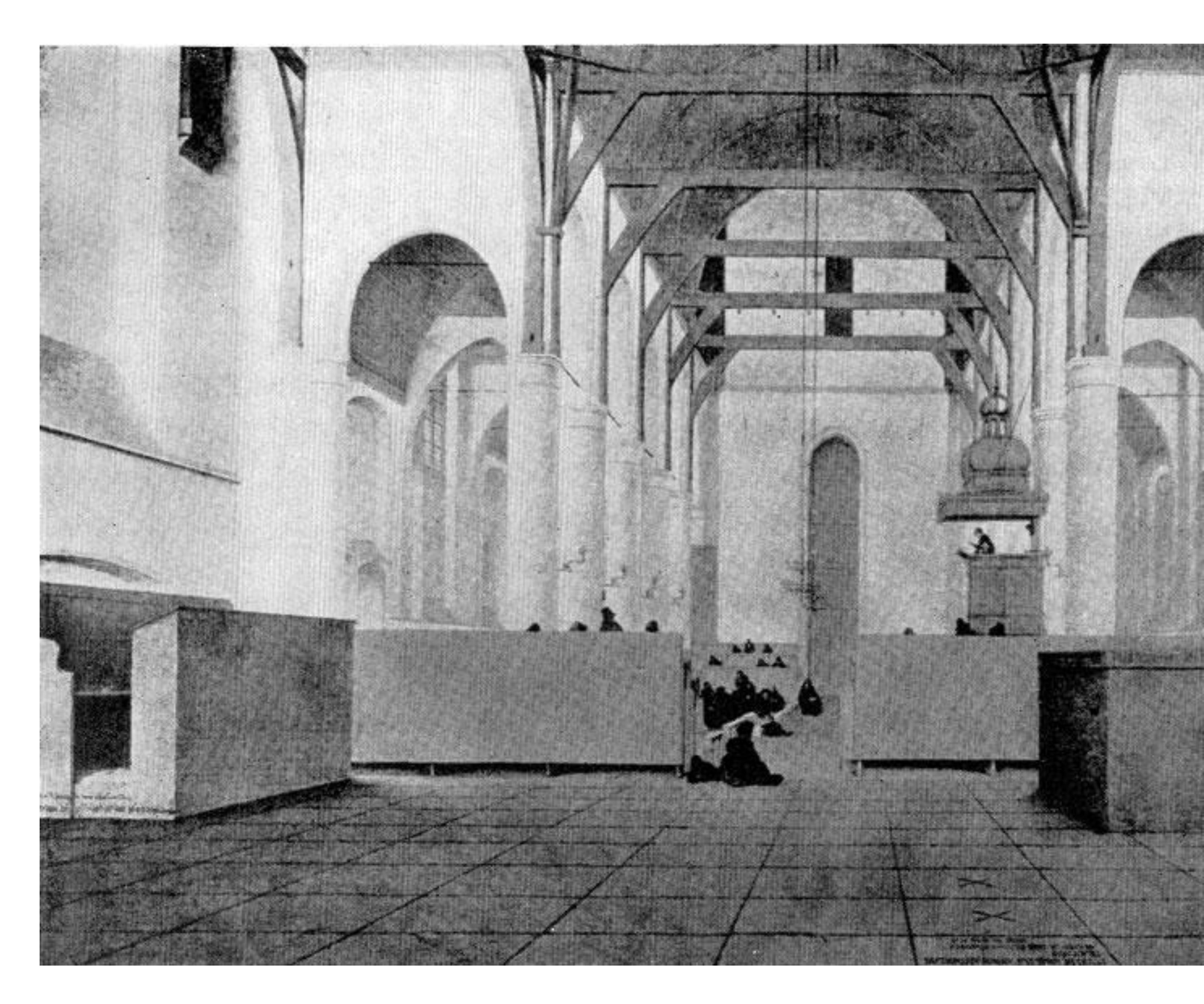


Франс Хальс. Групповой портрет регентш приюта для престарелых. 1664 г, Гарлем, музей Франса Халъса.

Вершина творчества Хальса — два его поздних групповых портрета регентов и регентш приюта для престарелых (1664; Гарлем, музей Франса Хальса), написанные им в возрасте восьмидесяти четырех лет. В этих портретах, может быть, меньше блеска, чем в хальсовских групповых композициях прошедших десятилетий, но несравненно острее раскрыты индивидуальные образы и гораздо сильнее их эмоциональное воздействие в целом. Тлением смерти веет от портрета регентш — чопорных высохших старух в накрахмаленных воротниках и наколках. Еще более выразителен портрет регентов. Вместо прежних крепких жизнерадостных бюргеров перед нами лишенные устойчивости, развинченные фигуры людей, сидящих в неловких позах; жесты некоторых из них нелепы, криво надвинутые шляпы как будто сползают с голов, мутные взгляды устремлены на зрителя. С характеристикой образов органически связано колористическое решение: в картине доминируют сочетания черного, серого и белого; розовато-красное пятно ткани на колене одного из регентов — единственное пятно чистого цвета — вносит в сумрачный колорит картины особую напряженность.

*Виллем Бейтевег. Веселое общество. После 1614 г. Будапешт, Музей изобразительных искусств.*

Искусство Хальса, представлявшее собой важнейший этап в развитии реалистического метода, имело огромное значение для своего времени. Воздействие его проявилось не только в области портрета, но и в бытовом жанре, мастера которого восприняли от Хальса стремление к живой и правдивой характеристике героев, его оптимистическое мироощущение. Ученики и последователи Хальса — его брат Дирк Хальс (1591—1656), Юдифь Лейстер (1609—1660)—наряду с такими мастерами, как Биллем Бейтевег (1591/92—1624), Питер Кодде (1599—1678) и Виллем Дейстер (1599—1635), явились создателями столь характерной для Голландии интимной жанровой картины. Они наметили ее тематику, ее границы и возможности, они начали разрабатывать связанные с бытовой картиной художественные проблемы, впоследствии более полно развитые голландскими жанристами середины и второй половины 17 в. Они писали главным образом сцены развлечений и пирушек с участием бюргеров и офицеров, эпизоды солдатского быта. Несмотря на то, что в этих работах принципы голландской жанровой картины находятся еще в стадии становления, многие из произведений названных мастеров обладают своей оригинальностью и большой художественной выразительностью. Они привлекают духом активности и действенным характером героев, простые и свободные манеры которых далеки от чинной размеренности персонажей у многих жанристов второй половины столетия. Наиболее одаренные из названных мастеров — Бейтевег и Дейстер — выделяются среди своих собратьев естественным изяществом и незаурядным живописным артистизмом.



*Питер Санредам. Интерьер церкви в Ассендельфте. 1649 г. Амстердам, Рейксмузей.*

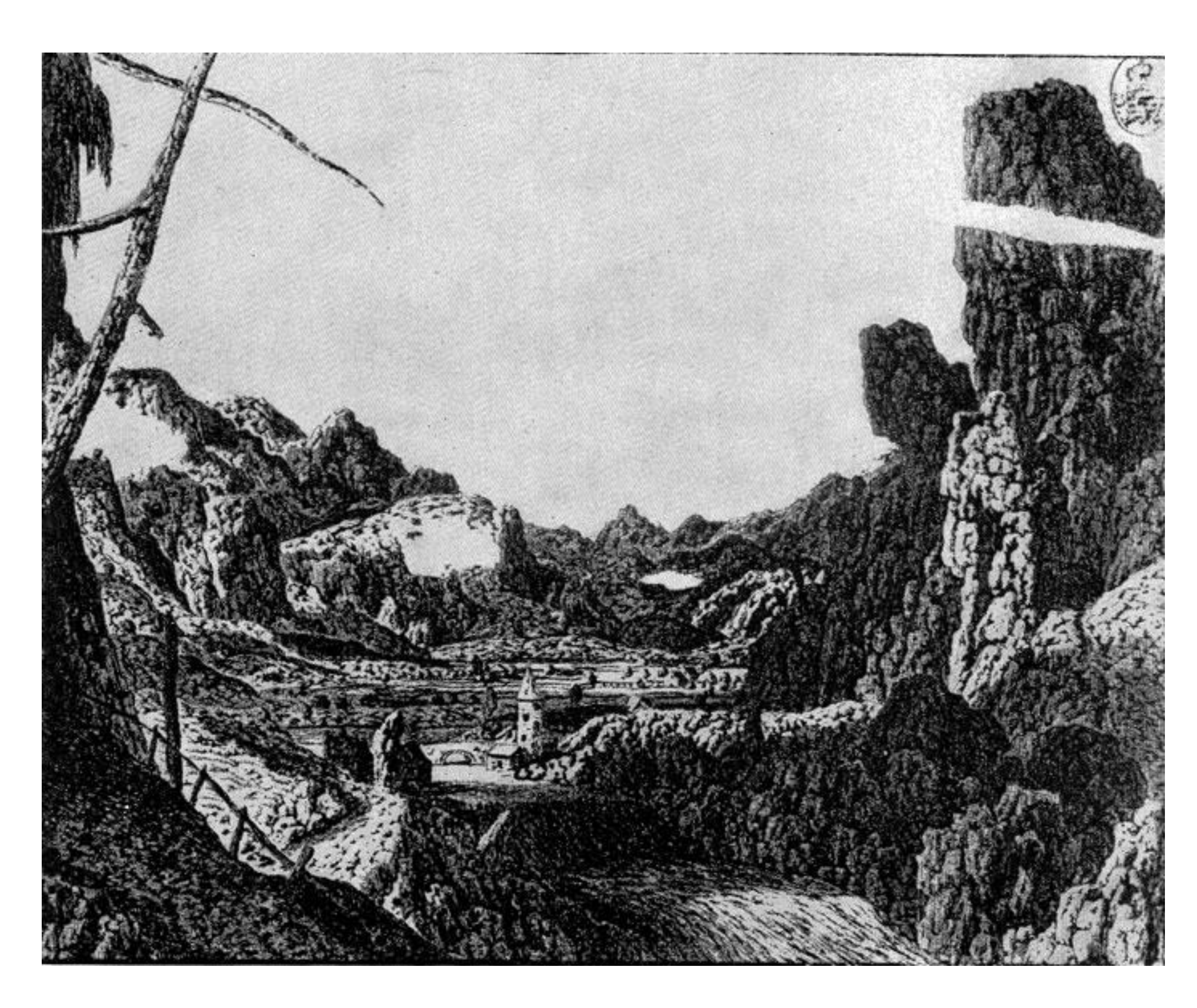
В 1630-х гг. складываются принципы голландского реалистического пейзажа. Возникновение пейзажа как жанра относится к 16 в., но в произведениях мастеров того времени, например Питера Брейгеля, природа показывалась еще очень обобщенно, как часть общей картины мироздания. Голландцы первыми пришли к изображению отдельных мотивов природы, нередко передавая виды определенной местности. В противоположность пейзажистам академического направления, воплощавшим образы природы в условно-

идеальном аспекте, мастера реалистического пейзажа передают скромную природу Голландии такой, как она есть, не приукрашивая ее. Наиболее характерными представителями раннего голландского пейзажа были такие мастера, как Ян ван Гойен (1596—1656) и Саломон ван Рейсдаль (ок. 1600—1670).

*Ян ван Гойен. Вид Дордрехта. 1640-1650-е гг. Амстердам, Рейксмузей.*

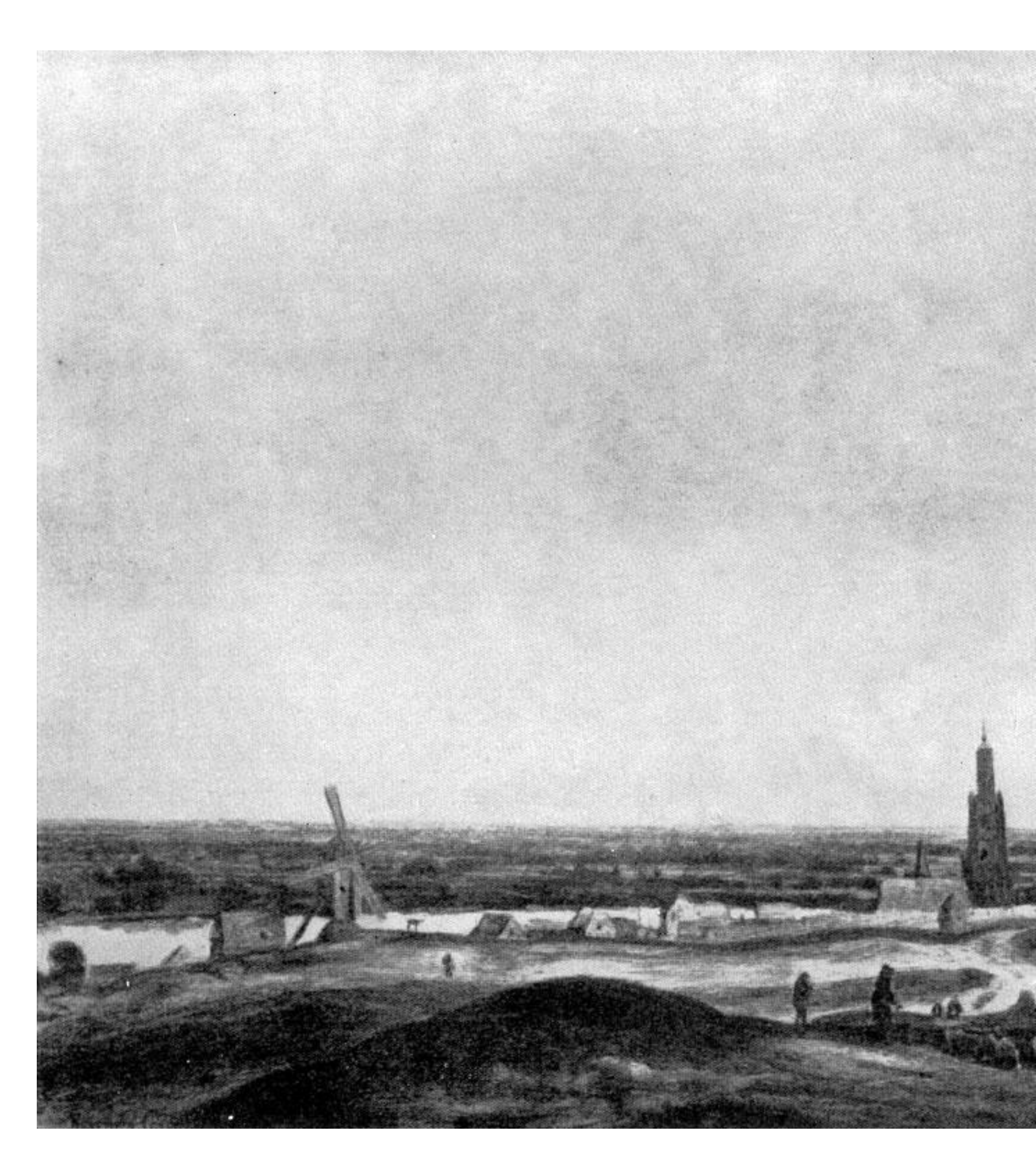
Ян ван Гойен, работавший в Лейдене и Гааге,— автор небольших пейзажей с изображениями широких голландских рек с городами и селениями на их низких берегах. Он избегает

распространенного прежде кулисного построения; горизонт у него очень низкий, небо занимает две трети картины, дали теряются в тумане. Такое композиционное решение хорошо передает равнинный характер местности. Гойен любит изображать серые, пасмурные дни, когда воздух насыщен влагой, а надувающий паруса ветер гонит низкие облака («Вид реки Вааль у Неймегена», 1649, в ГМИИ им. А. С. Пушкина; «Вид реки Маас у Дордрехта», 1643, в Эрмитаже). Колорит его картин выдержан обычно в единой коричневато-серой тональной гамме. Близки к полотнам Гойена по |правдивой передаче голландской природы и по живописному решению более умиротворенные по своему настроению пейзажи Саломона ван Рейсдаля («Переправа на пароме» в Эрмитаже).



*Геркулес Сегере. Пейзаж с водопадом. Офорт. 1630-е гг.*

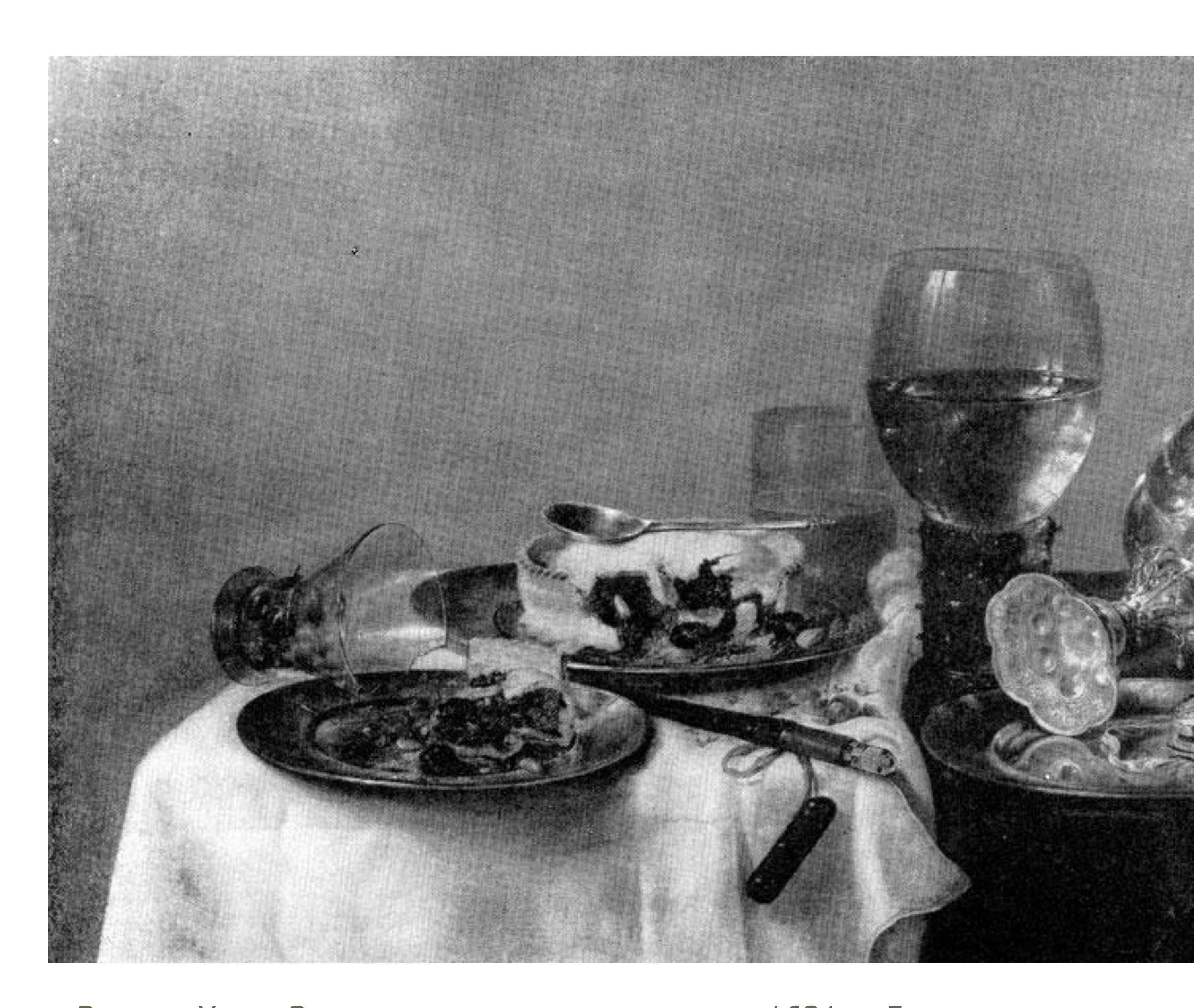
*Геркулес Сегерс. Горный пейзаж. После 1630 г. Флоренция, Уффици.*



*Геркулес Сегерс. Пейзаж с городом Ренен. 1620 -е гг. Берлин.*

Несколько особняком стоит крупнейший мастер ранней эпохи голландского пейзажа — амстердамский живописец Геркулес Сегерс (1589/90—ок. 1638). К сожалению, сохранилось очень немного его произведений. Сегерс в своих пейзажах обычно стремится к созданию синтетической картины природы. Его виды голландских равнин с разбросанными на них селениями и необозримыми далями захватывают своей широтой («Пейзаж с городом Ренен», и «Долина реки Маас»— обе в Берлине), его альпийские ландшафты наделены особой грандиозностью. «Горный пейзаж» Сегерса (Уффици) своей художественной мощью и драматизмом настроения предвосхищает пейзажи Рембрандта. В живописи Сегерс придерживается единой тональной гаммы, но он обогащает ее сильными контрастами светотени. Сегерс был большим мастером гравюры и много работал над техникой цветного офорта; его пейзажные офорты замечательны оригинальностью замысла и свежестью восприятия мотивов природы.

Голландские мастера явились фактическими создателями натюрморта как самостоятельного живописного жанра; ни в одной стране этот жанр не получил такого распространения, как в Голландии. В отличие от фламандских мастеров натюрморта, изображавших в своих огромных, декоративных по красочному звучанию полотнах все изобилие даров природы, голландские живописцы создали натюрморт интимного характера. Выбирая немногие скромные предметы, они умеют в их сочетании, сопоставлении, композиционной группировке, в фактурных особенностях передать ощущение внутренней жизни этих вещей, неразрывно связанной с жизнью человека.



*Виллем Хеда. Завтрак с ежевичным пирогом. 1631 г. Дрезден, Картинная галлерея.*

Из мастеров натюрморта крупнейшими живописцами раннего периода были работавшие в Гарлеме Питер Клас (ок. 1597—1661) и Биллем Хеда (1594—1680/82). Излюбленный мотив у обоих художников, повторяющийся в их многочисленных работах,— так называемый завтрак («Завтрак» Класа в ГМИИ им. А. С. Пушкина, «Завтрак с ежевичным пирогом» Хеды в Дрездене) — изображение накрытого стола, на котором размещены блюдо с пирогом или окороком, хлеб и румяная булка, серебряный либо оловянный кувшин, стеклянный

бокал, тарелки и ножи. Мастер стремится расположить предметы так, чтобы, не нарушая впечатления естественного беспорядка, объединить их в то же время внутренне и композиционно: учитывается также необходимость показать предметы таким образом, чтобы их характер, объем, структура, поверхность были выражены наиболее впечатляюще. Поэтому скатерть собрана в живописные складки, пирог разрезан, крышка с кувшина приоткрыта, в бокал налито вино, орехи расколоты; иногда, чтобы дать особенно живописную деталь, художник изображает лежащие на столе карманные часы, раскрытые таким образом, что виден их механизм, или разбитый бокал со всеми его осколками. С большим мастерством художник передает материальную природу вещей — хрупкость и прозрачность стекла, холодный блеск серебра, румяную корочку булки. Картины Класа и Хеды лишены пестроты и яркости — они обычно выдержаны в единой коричневато-серой тональной гамме.

Если в новых жанрах — портрете, жанровой картине, пейзаже, натюрморте — достижения голландского реалистического искусства первой трети 17 в. очевидны, то живопись на библейские и мифологические сюжеты, некогда имевшая преобладающее значение, в этот период оказалась самым отсталым жанром. Этот факт объясняется не только слабым распространением в Голландии церковных заказов — более важна общая тенденция голландского искусства к таким жанрам, темой которых является непосредственное изображение реальной действительности. Известное значение имело преобладание в библейском и мифологическом жанре консервативных традиций. Но новые реалистические искания постепенно пробивали себе дорогу и в этой области живописи. Здесь голландские живописцы во многом опирались на искусство работавшего в Италии немецкого мастера Адама Эльсгеймера (1578—1610). Для Эльсгеймера характерно стремление к камерному, интимному образу, к лирическому истолкованию темы, главным образом через эмоциональную характеристику пейзажа или интерьера. Эльсгеймер был также одним из создателей классического пейзажа; эта линия его

творчества оказала большое воздействие на голландских мастеров академического направления — Корнелиса ван Пуленбурга (1586 — 1667) и других, изображавших античных героев и нимф на фоне классического пейзажа с горами и руинами. Реалистические тенденции Эльсгеймера — в обрисовке действующих лиц, в показе их реального окружения — проявились в большей мере в его картинах на библейские темы; они были восприняты амстердамскими мастерами Питером Ластманом (1583 — 1633) и Класом Муйартом (ок. 1592—1655).

В творчестве этих мастеров, особенно Ластмана (учителя Рембрандта), еще много наивного и грубоватого — в вульгарности типов, неуклюжести рисунка, в резкости и некоторой примитивности колористического решения, но все же Это искусство более здоровое, чем формально изощренная бездушная живопись академистов и- маньеристов. С Ластманом в изображения библейских событий входит восточная экзотика, проявляющаяся в необыкновенных костюмах и аксессуарах («Авраам на пути в Ханаан», 1614; «Вирсавия за туалетом», 1619,— обе в Эрмитаже). Здесь проглядывает наивное стремление к «исторической точности» и одновременно к своеобразной импозантности (впоследствии у Рембрандта тема Востока найдет иное, несравненно более проникновенное истолкование).

* * *

Следующий этап развития голландского искусства — эпоха расцвета — падает на 40—60-е гг. 17 века. Художником, наиболее ярко отразившим существенные стороны этого периода в истории голландского искусства, был Рембрандт.

Творчество Рембрандта воплощает лучшие качества голландского искусства — силу реалистического отражения действительности, глубокую индивидуализацию образов и явлений; оно несет в себе черты подлинного демократизма. Искусству Рембрандта присущи огромная глубина идейного содержания, высокая одухотворенность образов, непревзойденное мастерство. Рембрандт отличается от других

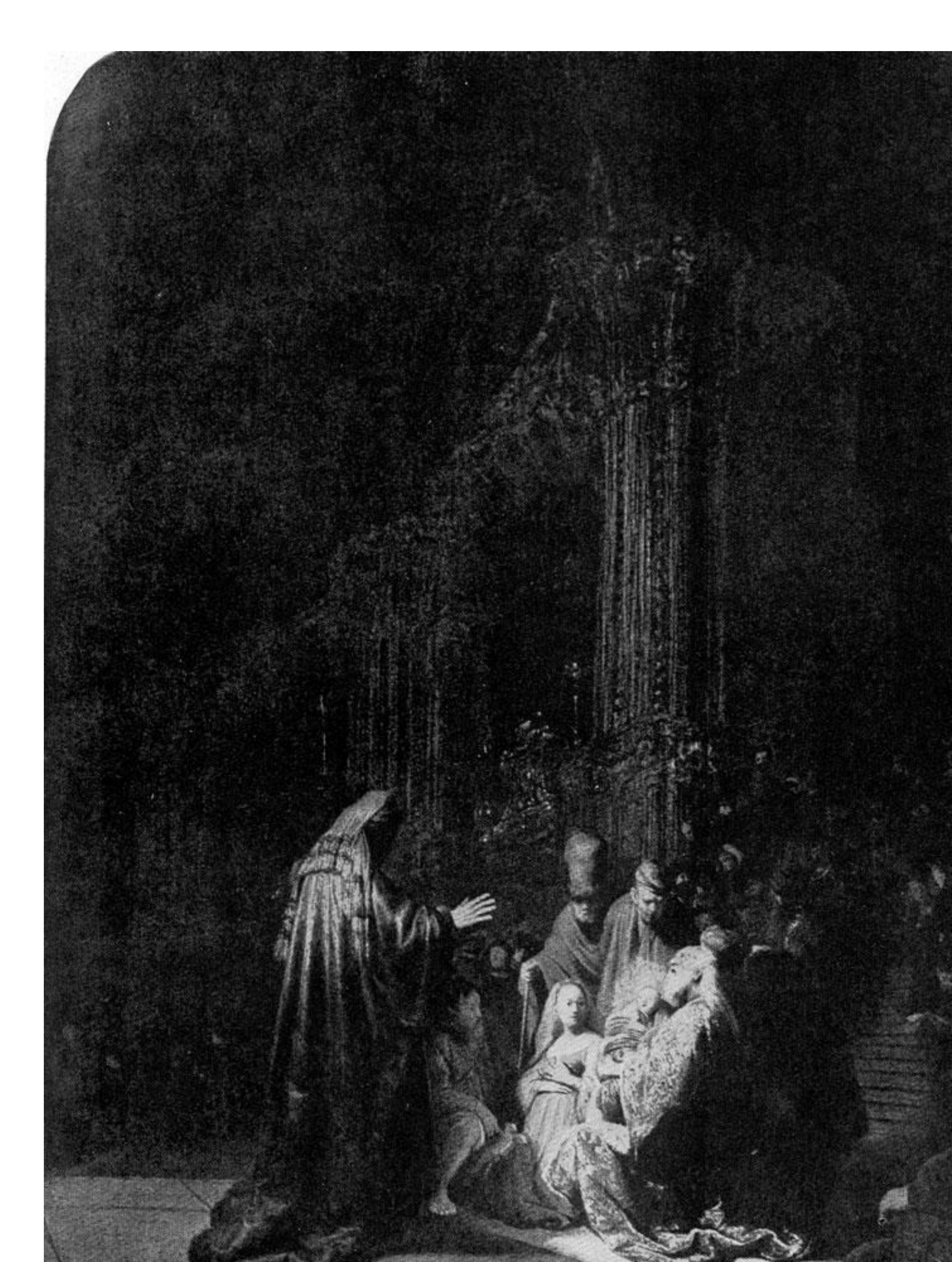
голландских живописцев широтой тематики; ему принадлежат высшие достижения почти во всех живописных жанрах — в картинах на библейские и мифологические сюжеты, в историческом жанре, в портрете, пейзаже и натюрморте (он не работал— если не считать несколько ранних картин — только в области жанровой живописи). Его достижения равно велики и в живописи, и в гравюре, и в рисунке.

Тема искусства Рембрандта — реальная человеческая жизнь, внутренний мир человека, многообразие его переживаний; глубокое человеческое чувство проходит у Рембрандта через все явления реального мира, оно преобразует обычное и будничное в образы высокой красоты. Герои Рембрандта — люди сильных искренних чувств, большого духовного богатства, сумевшие сохранить лучшие человеческие качества даже в самых суровых жизненных условиях. Очень часто художник находит своих героев не в привилегированных общественных слоях, а среди простых людей, более всего страдавших от социального гнета. В этом — корни глубокого демократизма рембрандтовского искусства. Рембрандт поднимается доосознания непреходящей ценности человека. Противоречия эпохи порождают трагические коллизии его произведений, но вера в человека защищает его от пессимистических выводов.

Рембрандт Харменс ван Рейн родился в 1606 г. в городе Лейдене в семье владельца мельницы. По окончании латинской школы он был принят в Лейденский университет, но пробыл в нем всего около года. Решив всецело посвятить себя живописи, он поступил в учение к Якову Сванненбурху, малоизвестному живописцу, в мастерской которого провел три года, после чего в течение полугодия пробыл в мастерской амстердамского живописца Питера Ластмана. Отказавшись от традиционной поездки в Италию, Рембрандт вернулся в Лейден, где в 1625 году открыл собственную мастерскую. С этого года начинается лейденский период его творчества, заканчивающийся в начале 1632 года.

Лейденский период проходит под знаком поисков творческой самостоятельности. Юный Рембрандт не сразу находит свой круг образов и собственный живописный метод. В одних картинах этого времени еще слишком заметна зависимость от Ластмана, в других молодой художник, обращаясь к бытовому жанру, испытывает воздействие утрехтских караваджистов («Меняла», 1627; Берлин), в третьих он более самостоятелен, но чрезмерно увлекается грубостью типов и мелодраматическими эффектами («Самсон и Далила», 1628; Берлин). Но постепенно Рембрандт нащупывает свой путь, и к концу лейденского периода возникают произведения, в которых достаточно отчетливо обрисованы индивидуальные особенности его искусства.

Нюрнбергская картина «Апостол Павел» (ок. 1629 — 1630)— одно из первых произведений на тему, занимающую в творчестве Рембрандта очень большое место: в ней дан индивидуальный образ героя, оставленного как бы наедине с собой и погруженного в размышления. Апостол — Рембрандт помешает его в темную келью, освещаемую отсветами от пламени свечи,— изображен задумавшимся над книгой; облик его полон величия, достоинства и душевного благородства. Внимание зрителя не разбивается деталями; все средства художник подчиняет выражению главного — большой духовной силы, внутренней просветленности человека. Эффекты светотени встречаются и в предшествующих его работах, но только здесь мастер открыл ее новые возможности. Отныне светотень становится у него главным средством образного выражения: она не только лепит форму, придает ей объемность — прежде всего она способствует одухотворенности образа, создает настроение картины, эмоциональную связь человека и окружения.



*Рембрандт. Симеон во храме. 1631 г. Гаага, Маурицхейс.*

Эти новые приемы Рембрандт использует и в многофигурной композиции «Симеон во храме» (1631; Гаага). Черты незрелости ощутимы и здесь: живопись картины еще суховата, в колорите чувствуются холодные краски, но в понимании образа сделан большой шаг вперед. В изображении торжественного события, перенесенного под своды огромного, заполненного людьми храма, Рембрандт впервые достигает впечатления грандиозности, свойственного его более поздним произведениям. Основа воздействия картины заключена не столько в характеристике отдельных действующих лиц (как раз здесь молодой художник обнаруживает еще свою слабость), сколько в наполняющем картину общем настроении эмоционального подъема. В первую очередь это впечатление достигается Эффектом светотени: сноп яркого света, падая с высоты, освещает центральную группу — узловой пункт композиции,— оставляя в едва освещенном рефлексами таинственном полумраке остальную часть храма, где помещены многочисленные зрители этого события.

В эти же годы Рембрандт упорно работает над портретом. В большом количестве автопортретов и портретов членов своей семьи (автопортреты 1629 г. в Гааге и 1630 г. в Будапеште; «Портрет отца», ок. 1630, Эрмитаж) он пристально изучает человеческое лицо, его мимику; он изображает себя то серьезным, то смеющимся, то улыбающимся, в разных поворотах, в различном освещении, он ищет наиболее выразительные средства для передачи индивидуального портретного облика. Одновременно Рембрандт делает свои первые шаги в офорте, и здесь успехи его нередко опережают его достижения в живописи свежестью и непосредственностью в передаче натуры (например, «Портрет матери художника», 1628).

В 1632 г. Рембрандт переезжает в Амстердам, главный культурный и художественный центр страны. Первое же крупное произведение, написанное им в Амстердаме — «Урок

анатомии доктора Тульпа» (Гаага, Маурицхейс),— приносит ему всеобщее признание в буржуазных кругах, художника осаждают многочисленные заказчики, его материальное благополучие укрепляется. В 1634 г. Рембрандт женится на богатой патрицианке Саскии ван Эйленбурх.

В жизни Рембрандта 1630-е гг.— пора огромного успеха; мастерская его полна учеников, его произведения продаются за высокие иены. Рембрандт отдается своей страсти к коллекционированию; в его собрании наряду с произведениями живописи и графики итальянских, фламандских и голландских мастеров и памятниками античной скульптуры много предметов искусства Востока — оружие, ткани, разного рода экзотические редкости. Время Рембрандта заполнено упорным, напряженным трудом: в это десятилетие им создано множество библейских и мифологических композиций, огромное количество заказных портретов и портретов членов его семьи; он много работает в офорте.

Принесший славу Рембрандту «Урок анатомии доктора Тульпа» был во многом произведением новаторским. Рембрандт по-своему подошел к традиционным формам группового портрета ученых — статичность композиции и былую разобщенность позирующих перед художником персонажей он заменил единым действием: все внимание слушателей обращено к доктору Тульпу, объясняющему по анатомированному трупу строение мышц руки. Такое решение дало художнику возможность создать свободную группировку персонажей, сообщить изображению большую жизненную естественность.

В многочисленных заказных портретах 1630-х гг., изображающих амстердамских бюргеров и их жен, ученых, каллиграфов, проповедников, Рембрандт убедительно передает индивидуальное сходство, в то же время находя для портретируемых яркую социальную характеристику. Он создает то эффектные парадные портреты («Портрет Мартина Дай», 1634; Париж), то более скромные изображения («Портрет Бургграфа», 1633; Дрезден), то парные портреты, в

которые вносятся некоторые приемы бытовой картины («Портрет корабельного мастера и его жены», 1633; Лондон). Но в заказных работах художник по большей части избегает углубления во внутренний мир портретируемого; в смысле психологического раскрытия его модели даны очень сдержанно. Более свободно Рембрандт чувствует себя в автопортретах и в портретах своих близких. Продолжая поиски повышенной психологической выразительности, он смело экспериментирует, применяя различный формат, композицию, меняя позы, повороты, движения, выражения лиц. Он пишет множество автопортретов и портретов Саскии, изображая себя и ее в различных костюмах и головных уборах, то скромных, то ослепительно богатых. Лучшие из них—«Автопортрет» 1634 г. в Лувре и «Портрет Саскии» ок. 1634 г. в Касселе. Но нередко и здесь его увлекают внешние моменты — Эффектная композиция, пышное одеяние, нарочитый контраст светотени.

Эти искания синтезируются в известном дрезденском «Автопортрете с Саскией на коленях» (ок. 1636), где художник изобразил себя вместе с женой за пиршественным столом. В этом произведении, образы которого полны бурной радости бытия, с особой яркостью воплощены оптимистическое жизнеощущение художника, его глубокая уверенность в собственных силах.

*Рембрандт. Даная. 1636 г. Ленинград, Эрмитаж.*

Сюжетная картина 1630-х гг. развивается под знаком напряженных и зачастую противоречивых поисков значительного образа. Так «Жертвоприношение Авраама» (1635; Эрмитаж) обнаруживает следы сильного воздействия итальянского барокко, проявляющиеся в мелодраматической трактовке ситуации, в идеализации образов,

использовании эффектных ракурсов. Напротив, выполненное в том же году «Похищение Ганимеда» (Дрезден) построено на нарочитом снижении традиционного идеального образа; воплощенное в монументализированных формах изображение некрасивого плачущего младенца, уносимого могучим орлом, производит почти пародийное впечатление. Поверхностное восприятие элементов искусства барокко сильнее всего сказалось в некоторых картинах из цикла «Страстей Христа» (Мюнхен), выполненных Рембрандтом в 1636—1639 гг. по заказу штатгальтера, и особенно в «Ослеплении Самсона» (1636; Франкфурт-на-Майне). Там же, где Рембрандт стремился выразить высокую правду жизни без внешних Эффектов, без применения поверхностно понятых барочных и караваджистских приемов, где он обращался к правдивому человеческому переживанию, он создавал подлинно значительные произведения. К ним в первую очередь должна быть отнесена прославленная эрмитажная «Даная» (1636).

Подобно тому как многие рембрандтовские композиции 1630-х гг. созданы в своеобразном соревновании с произведениями прославленных итальянских и фламандских мастеров, его «Даная» возникла, очевидно, как своеобразная параллель к «Данаям» Тициана. Но Рембрандт подошел к своей задаче в значительной мере по-новому. Если в тициановских полотнах, где образы, в соответствии с ренессансными представлениями, воплощены в плане определенного обобщенного идеала, торжествует чувственное начало, то основа художественной выразительности

рембрандтовской «Данаи» заключена в том, что она представляет собой прежде всего изображение человеческой индивидуальности, в которой чувственная сторона составляет только часть сложной гаммы переживаний, объединенных сильным душевным порывом. Глубиной понимания человека Рембрандт здесь превосходит Тициана и Рубенса. Лицо Данаи некрасиво; ее тело, написанное поразительно жизненно, с каким-то особым чувством интимности, далеко от идеальности, но художник не нуждается в идеализации — он ставит своей целью передачу высокой жизненной правды.

Светотень, всегда имеющая у Рембрандта очень важное эмоциональное значение, в данном случае имеет и смысловую функцию: словно предвещающий появление Юпитера поток света, навстречу которому приподнимается Даная, заливает ее фигуру, внося в картину атмосферу особой эмоциональной взволнованности.

Много и успешно работает Рембрандт в 1630-х гг. и в офорте, в котором мастер чувствует себя самостоятельнее — он свободен здесь от посторонних влияний. Тематика его офортов очень широка. Художник увлекается жанровыми мотивами; особый интерес к социальным низам общества проявляется у него в многочисленных изображениях нищих, в повествовательной сцене «Продавец крысиного яда» (1632). Жанровые элементы проникают у него и в библейские сюжеты (офорт «Возвращение блудного сына», 1636). К лучшим офортам этого времени относится «Смерть Марии» (1639)— композиция, полная большого чувства скорби, предвосхищающая грандиозные по силе эмоционального звучания более поздние работы мастера.

В делом рембрандтовское искусство раннего периода еще несет на себе отпечаток некоторой ограниченности. Помимо недостаточной зрелости и —в силу этого — заметного воздействия различных художественных школ и направлений, в нем еще ощутимы признаки влияния окружающей художника бюргерской среды. При всем своем тяготении к реалистическому искусству большого масштаба Рембрандт не

всегда находит в реальной действительности то значительное, что может стать основой большого образа. В молодая мастере привлекает смелый вызов традициям, борьба против канонов, но, выступая против классических норм, Рембрандт пока что не создал равноценной им образной системы.

*Рембрандт. Ночной дозор (Ротака питана Франса Баннинга Кока и лейтенанта Виллема ван Рейтенбурха). 1642 г. Амстердам, Рейксмузей.*

*Рембрандт. Ночной дозор. Фрагмент.*

На рубеже раннего периода и периода творческой зрелости было создано одно из известнейших произведений Рембрандта «Ночной дозор». В 1642 г. художник закончил заказанный ему групповой портрет стрелков роты капитана Баннинга Кока. Однако вместо традиционной пирушки стрелков или сцены представления капитаном зрителю своих офицеров Рембрандт дал совершенно иное решение: он изобразил внезапное выступление стрелковой роты по приказу капитана — колонна стрелков во главе с капитаном и лейтенантом, появляясь из-под высокой арки величественного архитектурного сооружения, переходит мост через канал. Все участники события показаны в движении: барабанщик бьет в барабан, сержант отдает распоряжение, знаменосец поднимает знамя, один из стрелков насыпает порох на полку, другой заряжает мушкет, тут же среди стрелков — странная маленькая девочка в светлом платье, с петухом у пояса. Фигуры и лица, то выхваченные из темноты ослепительным лучом света, то теряющиеся в полумраке, блики на оружии, на костюмах, то вспыхивающие, то угасающие,— все рождает впечатление особой возбужденности, взволнованности.

Как свидетельствуют источники, картина Рембрандта приобрела очень широкую известность, но столь необычайная трактовка группового портрета, так же как и общий подход Рембрандта к своей задаче, по-видимому, не вызвали единодушного одобрения. Слава картины меркнет и возрождается лишь в начале 19 в., когда она и получила свое нынешнее неправильное название — «Ночной дозор» (*Действие картины происходит не ночью, а при солнечном освещении; это подтверждается, например, характером тени, падающей от протянутой руки капитана на светлую одежду лейтенанта. Проведенная в 1946-1947 гг. реставрация дала возможность получить более полное представление о первоначальном состоянии картины, когда ее живопись была значительно более светлой.*).

«Ночной дозор» занимает в творчестве Рембрандта особое место. Он выделяется уже своими огромными размерами и монументальным размахом (*Нынешние размеры картины 3,87 X 5,02. Первоначальные размеры были ещ,е больше; в 18 в. картина была обрезана со всех*

*четырех «сторон, что нарушило ее композиционную логику.*). Несомненно, идея картины не исчерпывается функциями группового портрета. Заслуга Рембрандта заключается не только в том, что в этом произведении он выступает против установившихся канонов групповых портретов стрелковых корпораций и стремится дать более уместное сюжетное оправдание праздничной экипировки и вооружения стрелков, а обычную, несколько условную и статичную сцену старается сделать естественной и динамичной. Несравненно более важен тот факт, что здесь сделана попытка внести в картину новое, более широкое содержание.

Выбирая для изображения момент торжественного выступления стрелков, ослабляя «чистую портретность» картины введением в нее новых, безымянных действующих лиц, помещая своих героев на фоне величественной архитектуры, внося в композицию сильное движение и с помощью контрастов светотени — ощущение эмоциональной взволнованности, Рембрандт добивается впечатления особой приподнятости, своеобразной героизации. Значительности образов художник ищет прежде всего в изображении сильных, решительных людей, в спокойной уверенности одних стрелков и в пылкой отваге других, в неудержимом движении их широкого шага, в их энергичных жестах, в общей эмоциональной напряженности ситуации. То, что Рембрандт в своем истолковании темы пошел по линии смелого Заострения ее общественного звучания, обусловило своеобразный историзм его трактовки. «Ночной дозор»—по существу, единственное в голландском искусстве произведение, в котором художник ставит своей задачей создать обобщенный образ общества и эпохи, дать историческую оценку современности.

Следует отметить, что уровень мастерства Рембрандта в «Ночном дозоре» еще не вполне соответствует значительности замысла. От 1630-х гг. у художника еще сохранилась тяга к бравурности, к внешним эффектам; с этим связано наличие в картине причудливых образов, чрезмерно разнообразные костюмы, картинные позы некоторых стрелков. Выполнение

картины неровное; отдельные сильные куски живописи перемежаются с более слабыми; в этом, видимо, сказалась недостаточная опытность Рембрандта в работе над монументальными произведениями.

Но в целом значение этой картины очень велико. Изображение торжественного выступления бюргеров-стрелков на фоне сооружения, напоминающего триумфальную арку, воспринимается в «Ночном дозоре» как воплощение триумфа республиканской Голландии, одержавшей победу в напряженной борьбе за национальную независимость. В пафосе этой картины еще чувствуются отголоски героической Эпохи нидерландской революции. Но воплощенные в ней высокие гражданственные идеалы, характерные для эпохи революции и для первых десятилетий 17 в., к середине столетия постепенно утрачивались, и многие новые ценные качества, заложенные в замечательном произведении Рембрандта, не обрели почвы для своего дальнейшего продолжения в голландском искусстве. Тот факт, что обычно столь чутко подхватываемые другими мастерами новые веяния в данном случае не вошли, однако, в арсенал голландского искусства, можно рассматривать как косвенное свидетельство отрицательного отношения к рембрандтовской картине со стороны задававших тон буржуазных кругов. Это был один из симптомов нараставшего идейного перерождения голландской буржуазии.

Время между 1642 и 1650 гг. в жизни Рембрандта ознаменовано нарастающим конфликтом с буржуазными кругами. Первые признаки этого конфликта появляются еще в предшествующем десятилетии, но теперь они обозначаются более явственно; популярность художника явно идет на убыль. Смерть Саскии в 1642 г. и последующие враждебные отношения с семейством Эйленбурхов привели к разрыву родственных связей Рембрандта с патрицианскими кругами. Но изменяется не только отношение окружающих к Рембрандту — изменяется и сам Рембрандт. Шумный успех, внешний блеск больше не увлекают его. Его образ жизни становится более замкнутым. В творчестве его это время неуклонного подъема,

когда его искусство, обретая подлинную зрелость, раскрывается во всей своей силе.

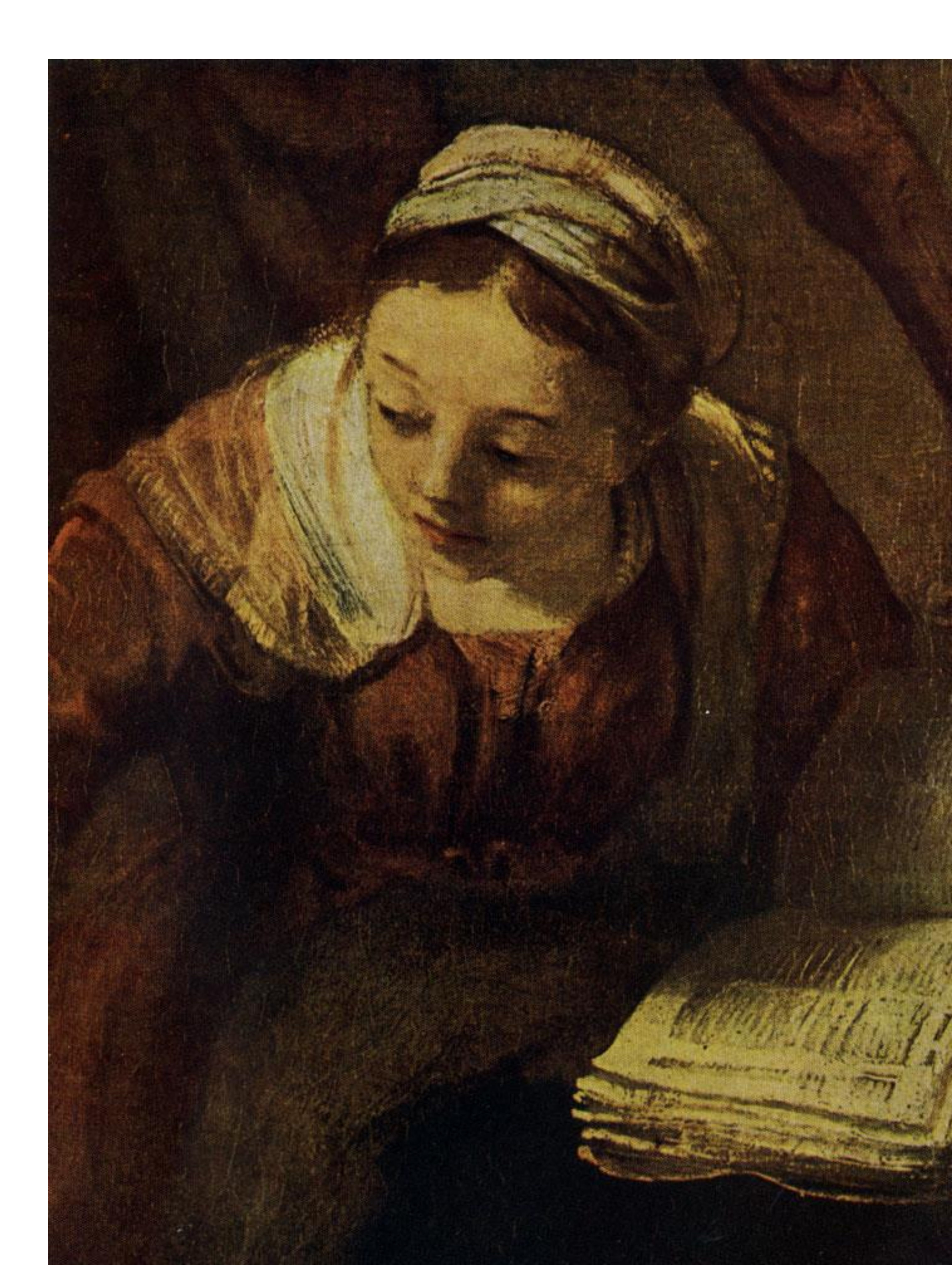
В рембрандтовском искусстве 1640-х гг. эффектные драматические коллизии, бурная фантазия прошлых лет уступают место новому образному миру, и прежде всего — поэзии повседневного человеческого бытия, причем тема получает у художника обычно интимно-лирическое истолкование. В соответствии с этим драматические ситуации, резкие конфликты занимают в тематике этого периода незначительное место; преобладают сюжеты лирического плана, способствующие выражению чувства материнской любви, родственной близости, глубокого сострадания.

Новый этап открывается эрмитажной картиной «Прощание Давида с Ионафаном» (1642, прежнее название — «Примирение Давида с Авессаломом»). Несмотря на драматичный сюжет, в картине господствует скорее чувство душевного просветления. Колорит праздничный, по-особому нарядный (цветовая гамма здесь необычна для Рембрандта — общий тон построен на нежных оттенках розового и зеленого). В героях картины, облаченных в великолепные одежды восточных властителей, художник показал прежде всего людей, подвластных простым и сильным человеческим переживаниям. Жесты и движения, выражающие их душевный порыв, просты и естественны. Здесь уже не осталось и следа от прежней преувеличенности в выражении чувств; аффект, кульминация сменились ощущением глубокой душевной взаимосвязи.

Наиболее типична для рассматриваемого периода группа картин, изображающих эпизоды семейной жизни. Сюда относится несколько картин на сюжет «Святого семейства», а также произведения на сюжеты из жизни Товия. В этих картинах нет ни чудес, ни потрясений — они изображают события повседневной жизни; интимная трактовка темы сочетается в них с замечательной по своей правдивости передачей окружения человека, его быта, его жилища. Герои рембрандтовских произведений 1640-х годов — это простые

люди, в полном смысле слова люди из народа, — ни один мастер до Рембрандта не показал их так глубоко.

*Рембрандт. Святое семейство. 1645 г. Ленинград, Эрмитаж.*



*Рембрандт. Святое семейство. Фрагмент. 1645 г. Ленинград, Государственный Эрмитаж.*

К замечательным образцам искусства этой поры относится «Святое семейство» (1645; Эрмитаж). Перед нами как будто бы самый обычный вечер бедной крестьянской семьи: в освещенной пламенем очага бедной комнате, служащей одновременно мастерской и жилищем, совсем юная, скромно одетая мать, на минуту оторвавшись от книги, которую она читала, приоткрывает полог колыбели, чтобы взглянуть на спящего ребенка, в то время как отец занят своей плотничьей работой. Здесь нет никакого события — это простое течение жизни; просты и естественны люди, необыкновенно достоверны в своей реальности предметы быта — плетеная колыбель, в которой спит ребенок, обычная в голландских домах стоящая на полу грелка, посуда у очага, плотничьи инструменты, развешанные по стенам, — но во всей этой кажущейся обыденности — необычайная поэтичность. Центральный образ картины — образ Марии — наделен большой внутренней экспрессией. Избегая сильной мимики и резких движений, немногими средствами — поворотом головы, жестом руки, приподнимающей полог, внимательным взглядом из-под опущенных век, которым мать всматривается в спящего ребенка,— художник добивается исключительной выразительности. Сама светотеневая стихия превращается в эмоциональную атмосферу картины; она не только создает настроение тишины, умиротворенного покоя, лирической теплоты и уюта — с необыкновенной ощутимостью в ней выражены чувства материнской любви и родственной близости. Огромную роль светотень играет и в композиции. Светом выделены лицо и верхняя часть фигуры Марии, колыбель и парящие над колыбелью ангелы; фон в полумраке; его освещают бесчисленные возникающие, переходящие друг в друга и угасающие рефлексы; фигура Иосифа — вся в мягких, тающих от светах. Общий тон картины — коричневато-оливковый; тональные отношения преобладают, но имеются и сильные пятна чистого цвета. Краска ложится густо, часто крупными мазками, но без какого

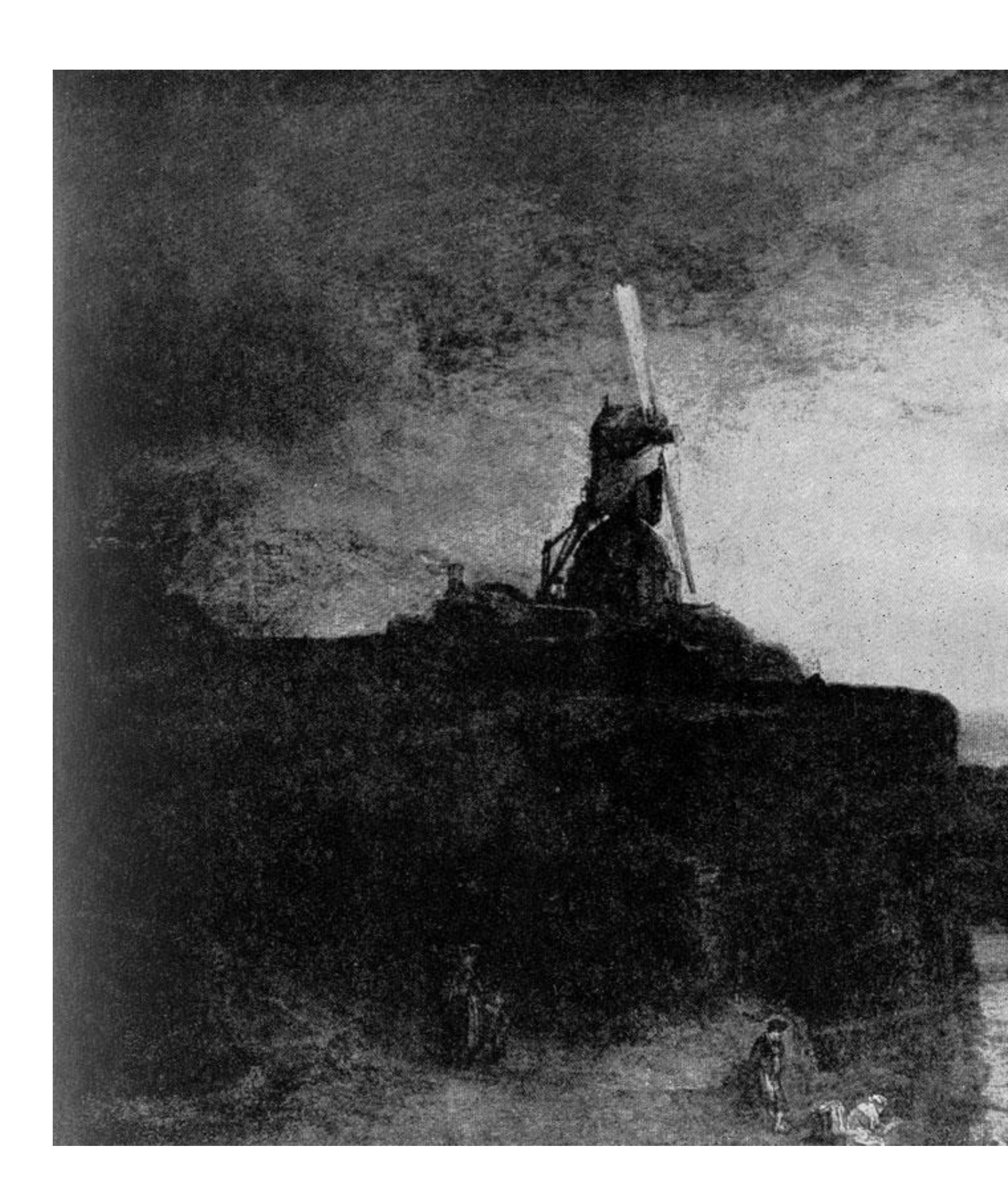
бы то ни было стремления к красивому артистическому эффекту, свойственного, например, Хальсу, а словно повинуясь глубокому безотчетному чувству.

В эти же годы Рембрандтом создан один из его самых знаменитых офортов — «Христос, исцеляющий больных» — так называемый «Лист в сто гульденов» (офорт назван так из-за высокой цены, которую он приобрел еще при жизни художника). Гравюра эта отличается поистине монументальным размахом: на большом по размерам листе Рембрандт создал сложную композицию, включающую несколько десятков фигур. В центре композиции — Христос, образ, полный глубокой внутренней значительности; справа из темноты к нему приближаются, умоляя об исцелении, больные и страждущие, бедняки и нищие; слева залитая светом группа одетых в богатые одежды фарисеев, не верящих в способность Христа совершить чудо. В противопоставлении самодовольным фарисеям страдающих бедняков снова проявляется глубокий демократизм Рембрандта.

В этом офорте художник достиг высокого мастерства: каждая фигура дана во всей ее характерности; здесь нет ничего приблизительного — весь лист обработан с исключительной тщательностью. Однако эта тщательность далека от сухости; как в обрисовке действия обилие подробностей не заслоняет главного, так и в самом графическом решении отдельные мотивы, бесчисленные нюансы линии, формы, светотени подчинены общему композиционному замыслу и господствующему в гравюре мощному контрасту темного и светлого.

С конца 1630-х и в течение 1640-х годов Рембрандт как в живописи, так и в графике много работает в области пейзажа. В живописном пейзаже Рембрандт развивает линию Геркулеса Сегерса. Природа у Рембрандта дана всегда приподнято, в ней нет обыденности: это полные эмоционального напряжения ландшафты со скалами и холмами, с мостами, переброшенными через реки, с темным, почти грозовым

небом. Рембрандт не мыслит природы без человека; люди, действующие в его ландшафтах, — активные участники в создании настроения картины. Даже те его пейзажи, в которых человеческие фигуры отсутствуют, воспринимаются прежде всего как излучение глубокого человеческого чувства. Особой грандиозности образа Рембрандт достигает в двух пейзажах, выполненных около 1650 г.— «Пейзаже с руинами на горе» (Кассель), монументальном ландшафте, полном трагического напряжения, и «Пейзаже с мельницей» (Вашингтон), где простой мотив голландской природы исполнен высокого пафоса.



*Рембрандт. Пейзаж с мельницей. Ок. 1650 г. Вашингтон, Национальная галлерея.*

Иной подход у Рембрандта к графическому пейзажу; здесь художник по большей части избегает приподнятости; в изображении и широких равнинных далей и отдельных уголков ландшафта он с удивительной правдивостью воплощает сдержанный лиризм скромной голландской природы: каналы с низкими берегами, лодки под парусами, деревья, окутанные влажной листвой, хижины с высокими кровлями, далекий горизонт. Никто лучше Рембрандта не мог средствами воздушной перспективы передать в офорте и рисунке чередование бесконечных пространственных планов и сам влажный воздух голландских равнин. Таковы его офорты «Мост Сикса», «Вид на Омваль» (оба 1645 г.), его многочисленные рисунки пером, выполненные во время прогулок по окрестностям Амстердама.

С 1650 г. начинается поздний период в творчестве Рембрандта. Последние шестнадцать лет — самое трагическое время в его жизни. Уменьшение заказов, неоплаченные долги привели к ухудшению материального положения художника и завершились банкротством: в 1656 г. Рембрандт объявляется несостоятельным должником, а в следующем году его имущество и ценнейшая коллекция распродаются с аукциона. Художник вынужден поселиться в беднейшем квартале Амстердама; он ведет почти отшельнический образ жизни, сохранив связь лишь с немногими ближайшими друзьями. За материальными невзгодами следуют семейные утраты — умирают вторая жена Рембрандта Хендрикье Стоффельс и сын —молодой Титус. В последние годы жизни Рембрандт остается одиноким и забытым.

Именно в эти трагические годы Рембрандт создает свои самые значительные произведения. Поздний период — вершина искусства Рембрандта: характерные черты его художественной индивидуальности, в той или иной степени проявившиеся в раннем и зрелом периодах его творчества, в позднем периоде находят свое высшее выражение. Поздние

произведения Рембрандта отличаются монументальным характером, грандиозностью и исключительной глубиной одухотворенности образов. Рембрандт отходит от типичного для 1640-х гг. подробного показа бытового окружения человека; число действующих лиц в поздних его картинах чаще всего невелико, однако своей содержательностью и степенью эмоционального воздействия эти полотна превосходят картины предшествующих лет. Наконец, сама его живопись достигает исключительной силы как по многообразию и интенсивности красочного звучания, так и по эмоциональной насыщенности. Колорит строится на преобладании как бы горящих изнутри коричневатых и красноватых тонов в их разнообразнейших оттенках.

*Рембрандт. Иаков, благословляющий сыновей Иосифа. Фрагмент. 1656 г. Касселъ, Галлерея.*

Одним из выдающихся произведений позднего периода является картина «Иаков, благословляющий сыновей Иосифа» (1656; Кассель). В картине представлена сцена благословения умирающим Иаковом его маленьких внуков, сыновей Иосифа, в присутствии самого Иосифа и его жены. В выбранном сюжете мастера привлекает возможность дать воплощение своей излюбленной темы родственной близости. Если в 1640-х гг. Рембрандт изображал главным образом эпизоды повседневной жизни, то в поздний период он выбирает для изображения особые, торжественные моменты, в данном случае — прощание умирающего с сыном и внуками, момент самого сильного проявления чувств, позволяющий в то же время показать тончайшие оттенки индивидуальных переживаний — просветленную мудрость уходящего от жизни Иакова, духовное благородство Иосифа, глубокое чувство матери, воспринимающей благословение как решение судьбы ее детей, одушевленность старшего внука и детскую наивность младшего. В поздних картинах Рембрандта возрастает значение эмоциональной среды, окружающей героев; эта среда возникает как бы в результате излучения чувства, исходящего от каждого действующего лица. В этой единой среде каждое движение приобретает особую выразительность: поворот и наклон головы, движение руки — все это необыкновенно значительно, очищено от всего случайного. Сама композиция трактована в монументальных формах; детали сведены к минимуму, из предметов реального окружения представлены только ложе Иакова и занавеси, торжественно обрамляющие картину. В кассельской картине Рембрандт добивается органического слияния торжественного и интимного; раскрытие глубин душевного мира человека граничит здесь с откровением.

С точки зрения классических композиционных приемов, особенно приемов итальянских живописцев, многие картины позднего Рембрандта могут показаться вовсе лишенными

композиции — настолько их построение свободно и необычно. Излюбленной системой построения в произведениях Рембрандта 1650—1660-х гг. стала полуфигурная композиция крупным планом. Укрупняя фигуры, приближая их к передней плоскости холста, сосредоточивая внимание на лицах, художник усиливает контакт своих образов со зрителем. Благодаря такому решению поздние картины Рембрандта, даже когда они не отличаются очень большими размерами, производят впечатление грандиозности. Решающая роль в композиционном построении поздних произведений мастера от линий и масс переходит к свету и цвету. Основа композиционной незыблемости картины заключена в равновесии ее цветовых звучаний.

*Рембрандт. Отречение апостола Петра. Фрагмент. 1660 г. Амстердам, Рейксмузей.*

В качестве одного из замечательных образцов поздней манеры Рембрандта может быть названо «Отречение апостола Петра» (1660; Амстердам, Рейксмузей). Тема картины — душевная драма Петра, в минуту малодушия не нашедшего в себе решимости признаться в близости к взятому под стражу Христу,— в данном случае выражает более общую идею — столкновение человека, призванного быть носителем высоких этических идеалов, с трагической действительностью. Художник строит свою картину на контрасте двух главных действующих лиц — величественного, одухотворенно-благородного Петра, во внушительной фигуре которого, задрапированной в белый плащ, есть какой-то отблеск образов античного искусства, и грубого, жестокого римского воина. Служанка, внезапно поднеся свечу к лицу апостола, произносит: «И этот был с Христом из Галилеи»; при этих словах воин, готовившийся отпить из фляги, впивается грозным и подозрительным взглядом в Петра, и тот, оказавшись не в силах сказать правду, отрекается от своего учителя. Крупные, сильно вылепленные фигуры, плотно заполняющие почти все поле холста, редкая для Рембрандта четкая определенность в обрисовке персонажей, поразительный по своей драматической содержательности мотив освещения (заслоненная рукой служанки свеча усиливает впечатление внезапного разоблачения Петра), отсветы пламени, заливающие всю картину,— таковы особенности художественно-живописного строя этой композиции.

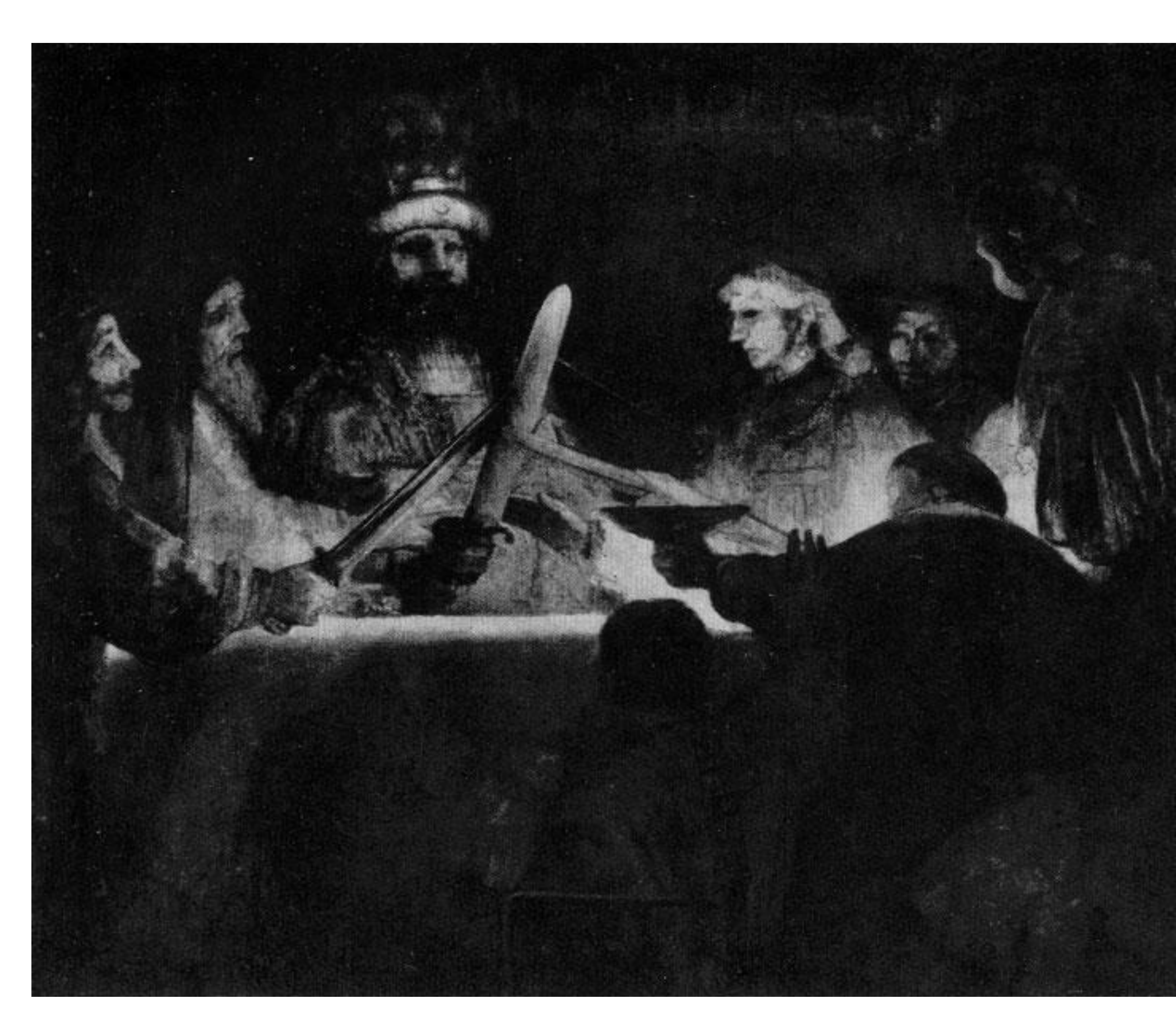
К лучшим рембрандтовским созданиям позднего периода относится московкая картина «Ассур, Аман и Эсфирь» (1660). В этом произведении изображен эпизод из библейской легенды о царице Эсфири, раскрывшей перед царем Ассуром преступные замыслы его ближайшего приближенного Амана, преданного затем казни. Выбирая для изображения драматический момент обличения, когда решается судьба

Эсфири и Амана, Рембрандт строит картину в основном на контрасте двух образов — уверенной в правоте своего дела вдохновенной Эсфири и еще затаившего злобу, но уже бессильного и обреченного Амана. Величественный Ассур, от которого зависит исход событий, представлен как воплощение полноты власти. В этой картине Рембрандт избегает сильной мимической выразительности — позы, движения, жесты красноречивее мимики. Но, пожалуй, еще большую роль в обрисовке действующих лиц, в показе драматического конфликта играет эмоциональная среда: окружающая их сгущенная трагическая атмосфера полна предгрозового напряжения. И хотя Эсфирь изображена говорящей — мы догадываемся об этом по характерному жесту ее руки,— нам не нужно знать смысл ее слов — уже одно сопоставление Эсфири и Амана показывает, на чьей стороне правда, и приговор Ассура кажется предрешенным.

Чрезвычайно показательно для метода позднего Рембрандта живописное решение этого полотна. Эмоциональная заряженность колорита здесь такова, что красочные оттенки воспринимаются как оттенки чувства. Воодушевление Эсфири и зловещая затаенность Амана выражены уже в колористической характеристике Этих образов: излучающей свет Эсфири (ее красочный лейтмотив — словно горящий изнутри красный тон платья и сверкающее золото мантии) противопоставлен как бы окутанный зловещим облаком Аман (лейтмотив которого — сгущенный темно-красный тон). В этой картине невозможно рассматривать порознь цвет и светотень. Если прежде рембрандтовская светотень оказывала, так сказать, косвенное воздействие на звучность и тембр того или иного красочного тона, то здесь достигнута предельно тесная, органическая взаимосвязь светотени и колорита, связь, которую можно определить как единство, синтез света и цвета. Каждая красочная частица в московской картине кажется излучающей свет. Именно специфическая для Рембрандта светозарность цвета придает колориту его поздних картин исключительную по своей интенсивности звучность. Колористическое воздействие обогащается очень сложными, трудно поддающимися анализу фактурными приемами;

красочный слой картины кажется живой и переливающейся драгоценной массой.

*Рембрандт. Заговор Юлия Цивилиса. Эскиз. Рисунок. Перо, кисть, бистр. 1661 г. Мюнхен, Гравюрный кабинет.*



*Рембрандт. Заговор Юлия Цивилиса. 1661 г. Стокгольм, Национальный музей.*

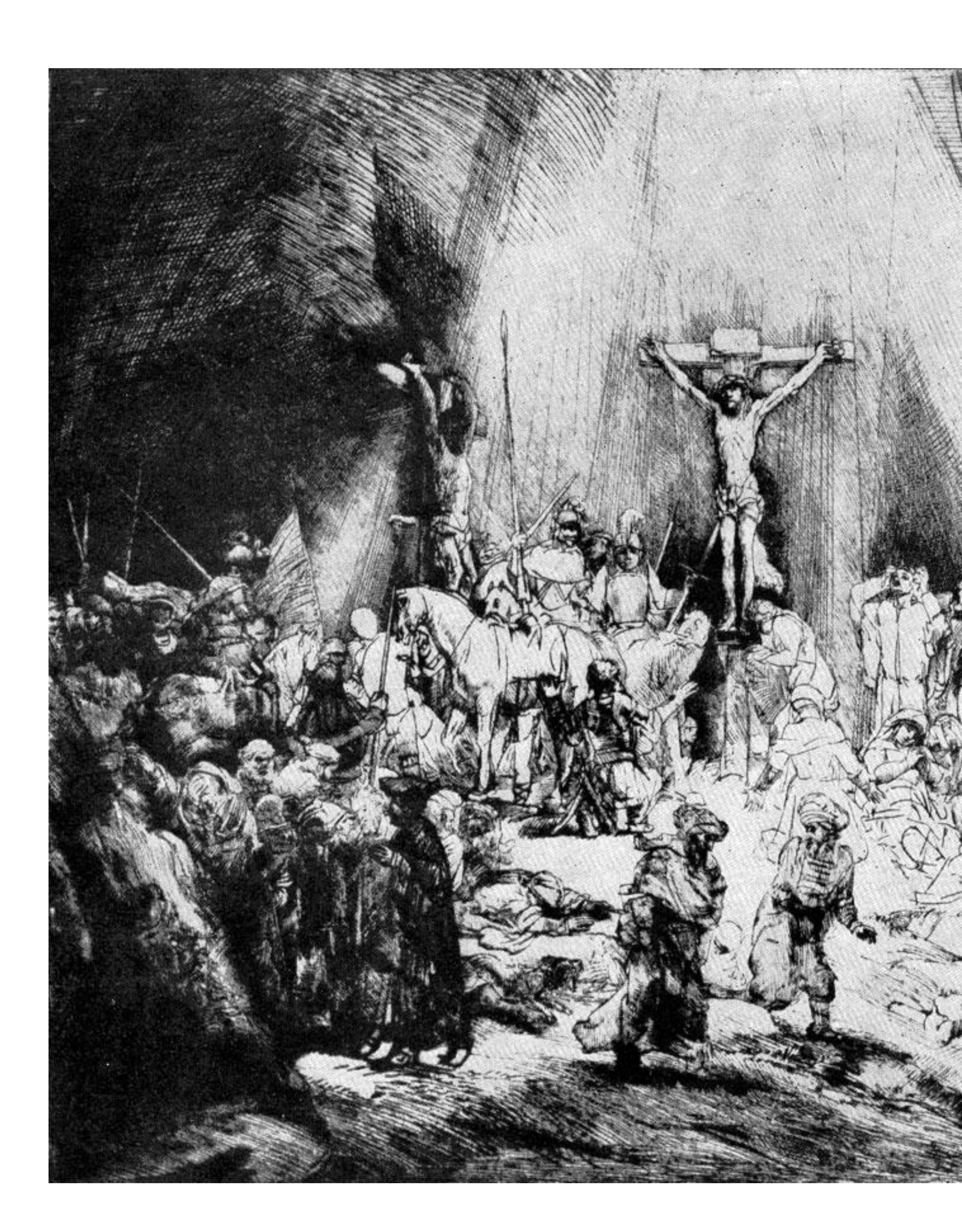
*Рембрандт. Заговор Юлия Цивилиса. Фрагмент.*

Особое место занимает в творчестве Рембрандта «Заговор Юлия Цивилиса» (1661; Стокгольм), единственное у него произведение исторического жанра, выполненное в формах монументальной живописи. Это полотно предназначалось для украшения построенной незадолго до того амстердамской ратуши. Сюжет картины — призыв Юлия Цивилиса, вождя племени батавов (считавшихся предками нидерландцев), к восстанию против Рима (68—70 гг. н. э.) - не только воскрешал эпизод из героического прошлого нидерландского народа, но и воспринимался как аналогия к освободительной борьбе Нидерландов против испанского ига. Яркий рассказ римского историка Тацита повествует о том, как Цивилис под предлогом пиршества созвал в священную рощу «главных представителей своего племени и наибольших смельчаков из простого народа» и призвал их к восстанию; решение о восстании было скреплено взаимной клятвой. Именно этот момент и изображен Рембрандтом: собравшиеся вокруг пиршественного стола участники восстания, скрестив мечи и подняв чаши, произносят слова клятвы. Нужно помнить, что нынешние размеры картины очень далеки от первоначальных, когда ее высота составляла свыше шести метров при примерно такой же ширине. Картина была заказчиками возвращена мастеру для поправок; очевидно, требования, предъявленные художнику, были таковы, что он не пожелал их выполнить. Чтобы сделать свою гигантскую картину пригодной для продажи какому-нибудь частному лицу, сам художник вырезал из нее центральную часть с главными фигурами, придав ей современные размеры (1,96 X 3,09).

Вновь после «Ночного дозора» Рембрандт дает здесь пример монументальной композиции, в которой действие раскрывается в героическом плане. Герои картины — это люди могучих характеров, бурных импульсов и сильных страстей. Менее всего Рембрандт заботится об их внешнем благообразии; напротив, скорее подчеркнута грубая неправильность этих суровых, порой жестоких и зловещих

лиц, но в них нет ничего низменного, вульгарного — каждое лицо озарено светом великой решимости. Идейным центром картины является образ Цивилиса. Мощная фигура вождя батавов, увеличенная высокой тиарообразной шапкой, возвышается над остальными заговорщиками; его грубо высеченное лицо с широко раскрытым единственным глазом, обрамленное красными волосами и бородой (Цивилис по обету выкрасил волосы в красный цвет до победы над римскими легионами), воспринимается как воплощение огромной несгибаемой силы.

Причина воздействия рембрандтовского полотна на зрителя заключается не только в рельефности и яркости индивидуальных характеристик, но и в необычайно сильно выраженном общем драматизме ситуации, в создании которого особая роль принадлежит светотени. Освещение центральной группы очень своеобразно: источниками света являются заслоненные темными силуэтами заговорщиков светильники, стоящие на столе; они ярко освещают поверхность стола, и эта с необычайной силой фосфоресцирующая горизонтальная полоса света озаряет снизу фигуры и лица, образуя небывалые по драматизму, по сложности и причудливости светотеневые контрасты и переходы. В композиционном построении своего гигантского полотна Рембрандт во многом использовал опыт монументальной живописи итальянского Ренессанса, и прежде всего ватиканских Станц Рафаэля (как видно из эскизов, для композиционного построения «Заговора Цивилиса» характерны повышенная роль архитектуры, равновесие масс, симметричное расположение групп). Но речь здесь должна идти, конечно, не о прямом заимствовании каких-то мотивов, а об их глубоком творческом претворении в соответствии с особенностями замысла самого Рембрандта. В развитии исторической живописи «Заговор Цивилиса» имеет очень большое значение, ибо Рембрандт сумел в нем дать яркое воплощение в реалистических формах новой для этого жанра темы — идеи борьбы народа за свою свободу и национальную независимость.



*Рембрандт. Три креста. Офорт. 1653 г.*

В последние годы жизни Рембрандта создано гаагское полотно «Давид перед Саулом». Библейский рассказ повествует о посещавших царя Саула, мучимого сомнениями в прочности своего престола, приступах помрачения разума, от которых его избавлял игрой на арфе юный пастух Давид. Саул подозревал в Давиде своего преемника и во время одного из приступов ярости бросил копье в игравшего пастуха, которого только случайность спасла от смерти. В гаагской картине царь изображен в состоянии душевного переворота: побежденный и растроганный прекрасной музыкой, Саул из ревниво охраняющего свой престол властителя преображается в обретшего душевное просветление человека. Снова Рембрандт поражает нас захватывающей силой душевного переживания. В картине всего две фигуры, оставлены только необходимые атрибуты — копье Саула, арфа Давида; композиция в своей предельной простоте, казалось бы, граничит со случайностью. Между действующими лицами отсутствует непосредственный контакт, но значение окружающей их эмоциональной среды настолько велико, господствующее в картине чувство обладает такой объединяющей силой, что все в этом широко и смело написанном полотне, которое даже среди произведений самого Рембрандта выделяется своей необычайной красочной мощью, производит впечатление абсолютной художественной необходимости.

В мировом искусстве Рембрандт по праву занимает место величайшего портретиста. Высокая оценка, данная Марксом портретам Рембрандта, должна быть отнесена именно к его поздним произведениям. В этот период мастер уже не пишет перегруженных пышными аксессуарами парадных портретов — мы встречаем у него простые по композиции поколенные или поясные изображения главным образом близких и друзей. Значительность образа для художника определяется прежде всего глубиной проникновения во внутренний мир портретируемого, раскрытием всего многообразия человеческой личности.

*Рембрандт. Портрет Николаса Брейнинга. 1652 г. Касселъ, Галлерея.*

К самым замечательным образцам рембрандтовского портретного искусства позднего периода должен быть отнесен портрет Брейнинга (1652; Кассель). Этот портрет молодого человека с золотистыми кудрями, обрамляющими тонкое красивое лицо, захватывает прежде всего своей необыкновенной одухотворенностью. Сидящий в кресле в свободной непринужденной позе, Брейнинг представлен задумавшимся; он всецело погружен в себя и не замечает зрителя; его глаза и едва уловимая улыбка, пробегающая по лицу, озаряя его внутренним светом, передают тончайшие оттенки чувства. В отличие от Хальса, дававшего в своих портретах мгновенную фиксацию психологического движения модели, Рембрандт не ограничивается каким-то одним моментом — он дает как бы воплощение непрерывного внутреннего потока мысли и чувства. Образ лишен статичности; кажется, что он живет, меняется у нас на глазах.

В сходном плане решен и портрет Яна Сикса (1654; Амстердам, собрание Сикса). Сикс представлен выходящим из дому; он задумался, натягивая перчатку, и в этом мимолетном раздумье художник передал то чувство сосредоточенности, когда человек размышляет о чем-то особенно важном, когда словно [вся жизнь проходит перед его взором. Используя в своих портретах сходные приемы, Рембрандт, однако, в каждом из них воплощает тонко индивидуализированный образ. Так в сравнении с одухотворенной красотой образа Брейнинга в Сиксе явственнее выразились черты проницательной мудрости, порожденной суровым жизненным опытом.

Еще сильнее внутренняя сосредоточенность, погруженность в себя выражены в портрете жены брата (1654; ГМИИ им. А. С. Пушкина). Концентрируя освещение только на лице, окружая его покрывалом наподобие капюшона, Рембрандт властно привлекает внимание зрителя к лицу модели, словно

приобщая его тем самым к миру ее затаенных переживаний. Здесь нет внешнего движения, глаза женщины опущены, и кажется, что переполняющее ее чувство излучается в бесконечных отсветах, которые возникают, тают, переходят друг в друга, пробегая по изборожденному годами лицу, и достигают высшего напряжения в пламенеющих рефлексах темно-красного покрывала.

В эрмитажном «Портрете старика в красном» (ок. 1654) меньше созерцательности, чем в названных произведениях,— в этом полном напряженной мысли человеке много суровой решительности. С эмоциональной характеристикой превосходно гармонирует красочное решение, основанное на преобладании напряженного коричневато-красного тона одежды старика. Так в пределах единой образной системы портреты Рембрандта воплощают исключительное многообразие характеров и психологических оттенков.

*Рембрандт. Автопортрет. 1660 г. Париж, Лувр.*

Глубина раскрытия образа, многоплановость психологической характеристики, умение выразить самые зыбкие и неуловимые душевные движения — все это особенно характерно для автопортретов Рембрандта, в которых, несмотря на их большое число (всего до нас дошло около ста автопортретов художника; многие из них написаны в поздний период), изумляет бесконечное богатство психологических аспектов, умение уловить все новые и новые нюансы характера, мысли, чувства. К лучшим поздним автопортретам принадлежат венский (ок. 1652), где облик художника полон простоты и вместе с тем высокого достоинства, и луврский (1660), в котором мастер изобразил себя перед мольбертом с палитрой и кистями в руках,— в этом автопортрете беспощадная правдивость в передаче внешности дряхлеющего мастера соединяется с ярким воплощением его неугасающей творческой мощи. Все художественные средства мобилизует художник для создания своих портретных образов: большое значение имеют в них поворот фигуры и головы, жест, костюм, головной убор, различные аксессуары, композиционное построение, красочные акценты, но главная роль остается за светотенью. Именно светотень создает эмоциональную среду, окружающую человека, и способствует динамической характеристике образа: нередко небольшое изменение в освещении сразу меняет весь эмоциональный строй образа. В портрете четырнадцатилетнего сына Рембрандта Титуса (ок. 1656; Вена) поразительный по своей красоте и одухотворенности образ увлеченного чтением мальчика кажется сотканным из световых лучей.

Последний групповой портрет Рембрандта—«Синдики о (старшины цеха суконщиков), выполненный в 1662 г. (Амстердам), суммирует достижения художника в этом жанре. Композиция картины очень проста: все пять синдиков в темных костюмах и шляпах изображены сидящими за столом перед зрителем; они как бы находятся на собрании членов цеха, один из синдиков излагает слушателям отчет; позади

синдиков с непокрытой головой стоит слуга. Жесты сведены к минимуму, вся сила картины — в выразительности лиц. Сохраняя полную меру индивидуальной характеристики каждого из синдиков, сообщая им черты взаимной солидарности, Рембрандт создает образ единого коллектива. Подобного чувства неразрывного единства не достигал даже такой мастер группового портрета, как Франс Хальс.

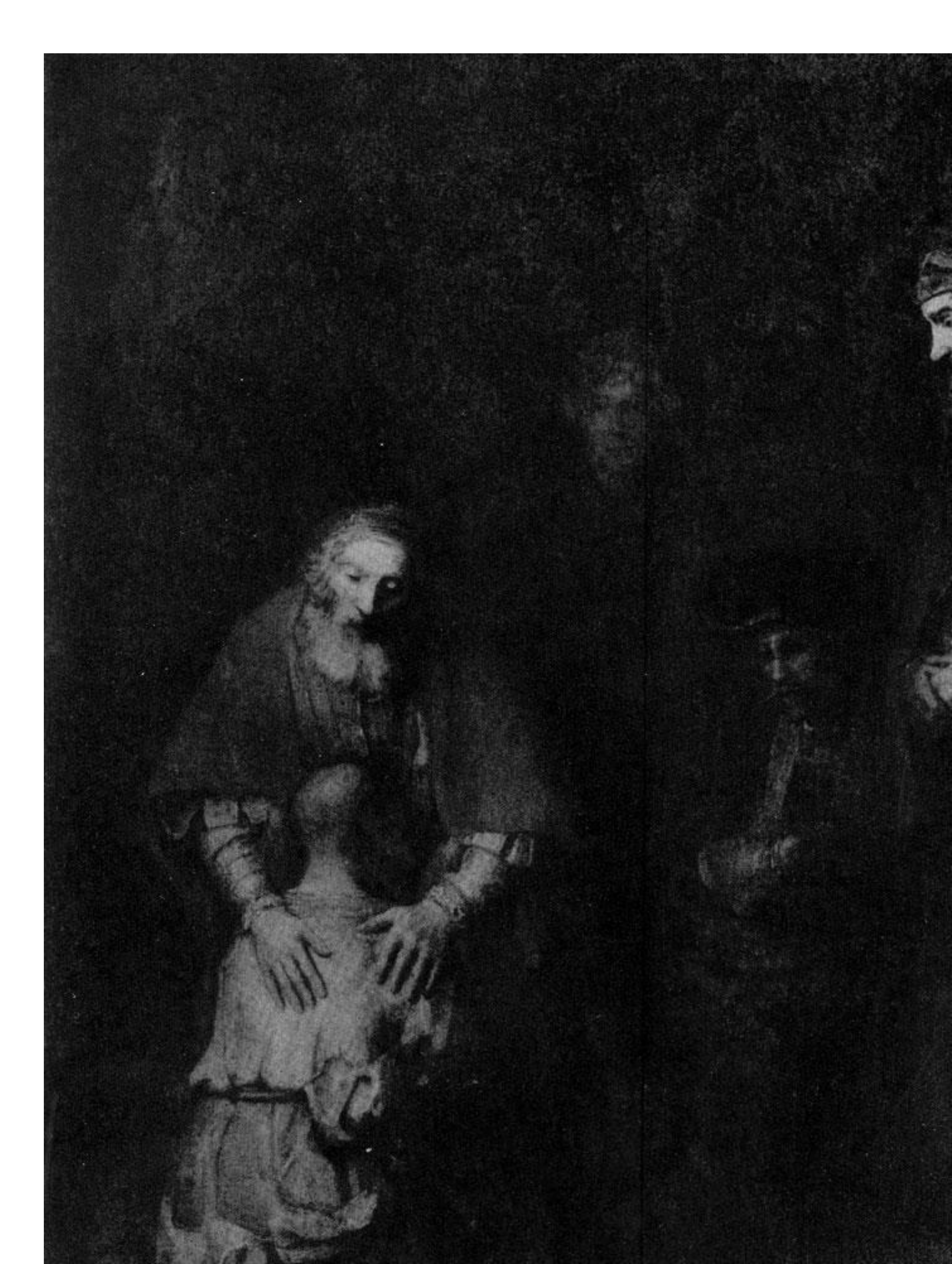
*Рембрандт. Христос в Эммаусе. Офорт. 1654 г.*

К 1650-м гг. относятся лучшие создания Рембрандта в искусстве офорта. По глубине содержания, интенсивности чувства, по богатству художественных средств, по впечатляющей силе офорты Рембрандта не уступают его живописным произведениям. Тематическое разнообразие офортов огромно — от тончайших по своему лиризму интимных образов до монументальных многофигурных композиций. Рембрандт был также замечательным мастером портретного офорта; к лучшим его созданиям этого рода относятся выполненный еще в 1647 г. «Портрет, Сикса у окна» и «Портрет Харинга Старшего» (ок. 1655). Усложняется техника офорта; добавляя к травленому штриху сухую иглу, мастер использует для достижения большей живописности шероховатости краев штриха (так называемые барбы), применяет различные способы травления, а также нанесения краски при печатании; наконец, он вносит изменения в доски после получения готовых оттисков, в связи с чем ряд офортов известен в нескольких состояниях. Все эти средства преследуют одно — максимальную выразительность образа, — будь то выполненный в технике прозрачного штриха «Слепой Товий» (1651), где так трогательно передано трагическое одиночество слепого старца, или почти целиком погруженное в глубочайший мрак «Поклонение пастухов в хлеву», поразительное «Принесение во храм» (ок. 1652), которое воспринимается как грандиозная феерия, или растворяющийся в световом сиянии «Христос в Эммаусе»(1654), и, наконец, потрясающий смелостью своего замысла, полный трагического пафоса монументальный лист «Три креста» (1653).

*Рембрандт. Кухня. Рисунок. Фрагмент. Перо, кисть, бистр, сангина, бе лила. 1648-1650 гг. Москва, Музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина.*

В истории искусства Рембрандт известен также как один из величайших мастеров рисунка. Мастера до Рембрандта создавали рисунки, служившие подготовительными работами к их живописным произведениям, либо законченные графические произведения, имеющие самостоятельное художественное значение. Для Рембрандта рисунок означал нечто большее: можно сказать, что рисовать для него было непреодолимой потребностью, одной из форм его активного отношения ко всему окружающему миру. Поэтому среди его бесчисленных графических работ (сохранилось свыше двух тысяч его рисунков) мы находим не только композиционные эскизы для картин и офортов, этюды с натуры, штудии обнаженного тела, — рисунки Рембрандта запечатлели все, что видел художник. Он рисовал самого себя, свою семью, свою мастерскую с учениками и натурщиками, дома и улицы своего города, окружающие этот город бескрайние поля, скромные деревушки, каналы и реки. Художника привлекают редкие или курьезные мотивы — лев и слон в зверинце, прибывшие в Амстердам негры из далеких южных стран, но он не проходит мимо самого обыденного, может быть, незаметного для других мотива, зарисовывая, например, несколькими беглыми штрихами двух женщин, помогающих крошечной девочке сделать первый шаг. В своих рисунках Рембрандт пользовался различной техникой — итальянским карандашом, сангиной, чаще же пером и кистью, но сила его рисунков не в техническом блеске, а прежде всего в содержательности, присущей даже самым простым его наброскам. Его рисунки отличает прежде всего необычайная эмоциональная выразительность. Захватывающая сила графических произведений Рембрандта объясняется умением в самом простом мотиве передать нечто значительное. В самом беглом наброске — в эскизе композиции или рисунке с натуры — Рембрандт сразу передает главное — эмоциональное содержание образа в сочетании с его острой характерностью.

Его пейзажные рисунки обладают еще большей непосредственностью в передаче настроения, нежели его офорты. Средства, с помощью которых художник достигает этих результатов, изумляют своей простотой; кажется, что Рембрандт забыл о выработанных и установившихся приемах, — настолько непреднамеренной и естественной оказывается сама его графическая манера: изгиб линии, нажим пера, размытое пятно с предельной выразительностью передают мысль и чувство художника. Графическое «видение» художника отличается особой целостностью: фигуры, предметы он воспринимает всегда в неразрывном единстве с окружающей их средой; эта среда, атмосфера чувствуется не только в рисунках «тонального» характера, основанных на соотношении темных и светлых пятен, но и в любом наброске, выполненном несколькими штрихами пера. Каждый рисунок Рембрандта поэтому словно несет в себе движение жизненного потока.



*Рембрандт. Возвращение блудного сына. Ок. 1668-1669 гг. Ленинград, Эрмитаж.*

Эпилогом творчества Рембрандта по праву может быть названа знаменитая эрмитажная картина «Возвращение блудного сына». Сюжет библейской притчи о беспутном сыне, покинувшем родной дом и вернувшемся в него после многих бедствий, когда все близкие считали его погибшим, — привлекал Рембрандта и раньше (он уже встречался в одном из ранних офортов мастера), так как он открывал особые возможности для выражения гуманистических идей художника.

В мировом искусстве существует не много произведений столь интенсивного Эмоционального воздействия, как монументальное эрмитажное полотно. Упавший перед своим отцом на колени блудный сын, дошедший в своих скитаниях до последней степени нищеты и унижения, — это образ, с поразительной художественной силой воплощающий в себе трагический путь познания жизни. И в образе отца воплощена не только радость встречи — это высшее выражение доступного человеку счастья, это исполнение всех желаний, это предел чувств, который может выдержать человеческое сердце. Потрясает своей простотой и одновременно многообразием эмоциональных оттенков жест рук старца, касающихся плеч сына, — в одном этом движении сказалось все чувство отца — не только его беспредельная любовь к сыну, но и долгое ожидание встречи, надежда, то угасавшая, то вспыхивавшая, глубокое душевное потрясение и, наконец, счастье обретения. Переживания главных действующих лиц и свидетелей их встречи объединяются в переполняющем их чувстве высокой человечности.

Эрмитажное полотно отличается поразительным тональным единством. Самые глухие пятна — от напряженно звучащего оранжево-красного цвета мантии отца и плаща старца с посохом до глухо-коричневых тонов фона — воспринимаются лишь как различные по степени насыщенности сгустки

единого общего тона, единого чувства; сама краска приобретает новое качество — она словно превращается в единую одухотворенную материю, в стихию, рождающую образы и формы.

Так завершается путь величайшего голландского живописца, история жизни которого представляет собой один из первых примеров трагической судьбы художника, вступившего в столкновение с буржуазным обществом.

Значение Рембрандта для голландского искусства огромно. Могучая сила рембрандтовского реализма была причиной того, что в орбиту воздействия великого мастера оказались втянутыми мастера всех жанров. Можно утверждать, что каждый более или менее значительный голландский живописец испытал в той или иной форме воздействие Рембрандта. Не говоря уже о том, что в жанре библейской и мифологической композиции влияние Рембрандта было, по существу, доминирующим, многим были обязаны ему и мастера бытового жанра — прежде всего в искусстве поэтизации образов повседневной жизни и в воссоздании окружающей человека эмоциональной атмосферы. У Рембрандта было очень много учеников. Однако популярные в свое время Говерт Флинк (1615—1660), Фердинанд Боль (1616—1680) и другие не пошли дальше внешнего подражания учителю. Они стремились воспроизвести рембрандтовские мотивы, рембрандтовскую систему светотени, но само существо его искусства — высокое представление о человеке, правдивость и глубина в раскрытии его личности — было им недоступно. Не случайно поэтому, что, когда искусство Рембрандта перестало быть популярным, эти мастера изменили ему и перешли в лагерь его художественных противников — на позиции академизма и подражания фламандским и французским мастерам.

О том, до какой степени снижения могут быть доведены творческие приемы Рембрандта, свидетельствуют произведения Геррита Доу (1613—1675), ученика Рембрандта в самые ранние, лейденские годы. Его сухо выписанные

бытовые сцены, изобилующие множеством аксессуаров и изображающие ученого в своем кабинете, больную на приеме у врача, хозяйку в окружении домашней утвари, дополняются мотивами, заимствованными у раннего Рембрандта и понятыми чисто внешне — игрой светотени, богатыми костюмами, нарочитыми композиционными эффектами. Дух натурализма — пассивное воспроизведение поверхности жизненных явлений, отказ от значительных идей и чувств, предпочтение, отдаваемое какому-нибудь интересному предмету перед человеком, — все это ни у кого так ярко не выражено, как у Доу. В то время, когда Рембрандт оказался на положении отверженного в буржуазном обществе, Доу имел ошеломляющий успех, и это не случайно — трудно представить себе большее угождение ограниченным вкусам голландской; буржуазии.

Отдельные из учеников Рембрандта, например Гербрандг ван ден Экхоут (1621—1674), преданно следовали за своим учителем в течение ряда десятилетий, не обнаружив, однако, при этом крупного самостоятельного дарования. Гораздо более плодотворным было воздействие Рембрандта на наиболее талантливых его учеников—Кареля Фабрициуса и Арта де Гельдера: общение с Рембрандтом, глубокое постижение основ его искусства способствовали развитию лучших качеств их собственного творчества.

* * *

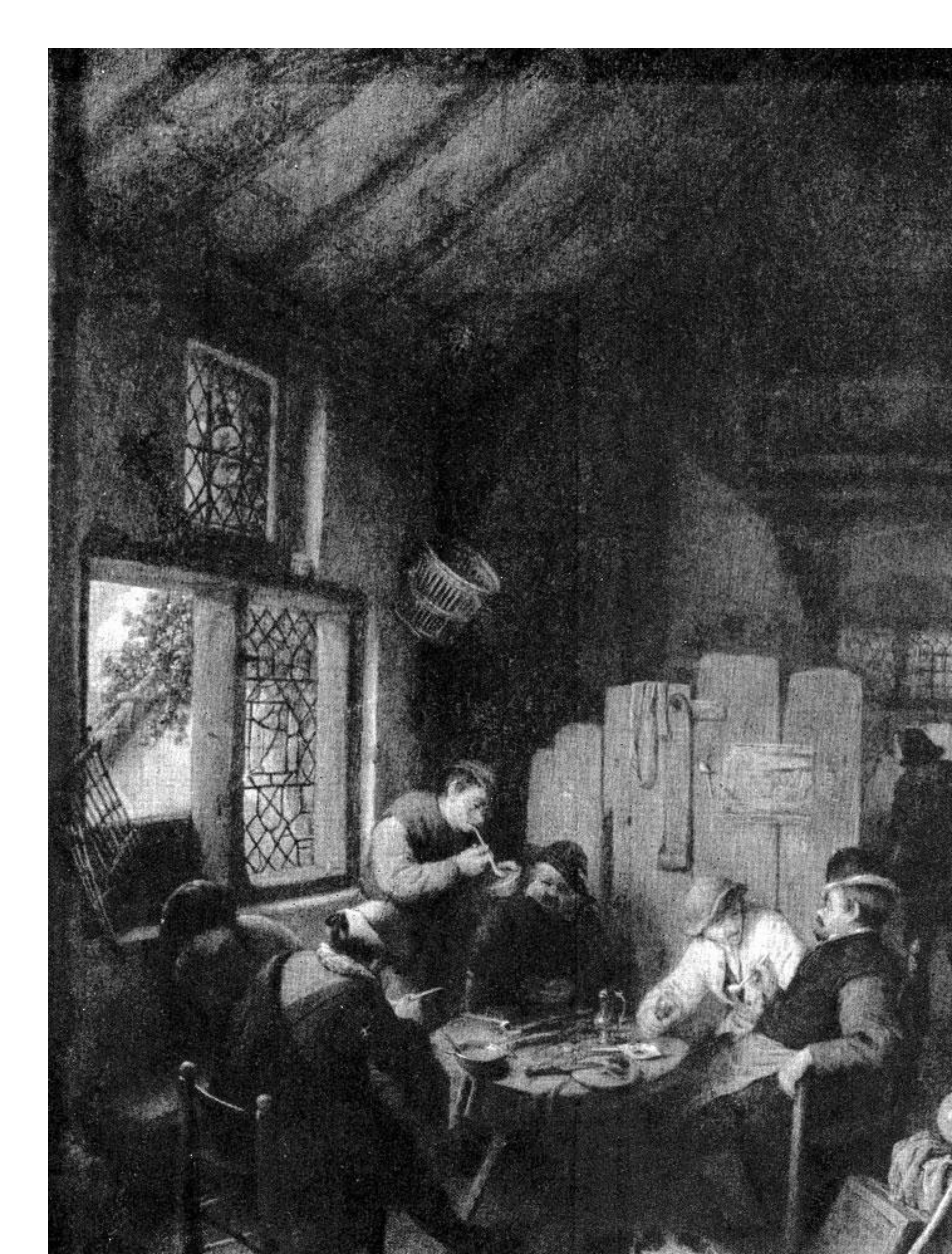
Наиболее распространенным жанром в голландской живописи 1640—1660-х гг. был бытовой жанр. Ни в одной другой стране бытовая живопись не занимала такого важного места в системе других жанров, нигде она не породила такого множества типов картин, не отличалась столь широким охватом действительности, как в Голландии. Непреходящее значение имеет тот факт, что голландские жанристы сумели раскрыть поэзию самых обыденных явлений повседневной жизни. Их произведения справедливо славятся большой конкретностью и убедительностью в обрисовке персонажей, правдивым показом их бытового окружения, чрезвычайно

высоким живописным мастерством. Действие этих картин происходит чаще всего в уютных комнатах голландских домов, иногда на фоне ландшафта; изображения согреты чувством теплоты и интимности. Голландским мастерам свойственна особая материальность передачи предметного мира; все, что они пишут, становится необычайно осязательным. Привлекательна утверждающая сила голландских жанровых картин, то мажорно-оптимистических, то наполненных мягким лирическим чувством; привлекает и уверенность художника в своем праве на изображение, казалось бы, ничем не примечательных явлений жизни, которые, однако, под его кистью обретают подчас большую художественную содержательность. Но бытовая живопись голландцев имела и свои ограниченные стороны. Основу голландского жанра составляет прежде всего изображение частной жизни человека. Общественная сторона человеческого бытия оказалась вне поля зрения живописцев. К тому же в разрабатываемом ими сюжетном репертуаре они тяготеют не к расширенному толкованию темы, к большому художественному обобщению, а, напротив, к суженной образной трактовке. Отсюда характерная для голландцев тяга к интимному образу, камерные масштабы их произведений, кабинетный размер их картин. Число действующих лиц в их композициях обычно невелико, действие отличается обыденностью содержания; спокойное повествование предпочитается драматическому раскрытию темы.

Голландский жанр имеет ярко выраженный буржуазный отпечаток. Это отражается прежде всего в тематике, где преобладающее место занимают эпизоды, посвященные частной жизни бюргера и его семьи. Излюбленные сюжеты живописцев — сцены домашнего быта: хозяйка дома занята повседневными заботами; она отдает распоряжения служанке, покупает провизию у уличного торговца или на рынке, возится с детьми, занимается рукоделием, читает письмо, принимает врача. Еще более распространены сцены развлечений — игра в карты или триктрак, концерты, галантные беседы, угощения. Очень популярны картины с изображением сцен в трактирах. Однако из произведений жанристов мы не узнаем, что делает

голландский бюргер за пределами своего дома и тех мест, где он развлекается; его основная практическая деятельность остается нераскрытой. Тема труда в голландском искусстве не заняла надлежащего места. Изображения ремесленников за работой в общем немногочисленны; весьма распространенные эпизоды быта врачей и ученых часто сводятся скорее к изображению анекдотических подробностей и показу окружающего их эффектного реквизита, нежели представляют собой глубокую характеристику действующих лиц. Показательно также, что произведения так называемого крестьянского жанра — то есть картины на темы крестьянского быта — не были столь популярны, как сцены бюргерской жизни, причем и крестьянин редко изображался непосредственно за работой, а чаще всего во время отдыха и развлечений. Подобные исторически неизбежные черты ограниченности свойственны не только голландской, но, в той или иной мере, всей европейской жанровой живописи 17 века, переживавшей в данном столетии только первый этап своей эволюции. Однако именно в голландском бытовом жанре, наиболее развитом среди сходных направлений в других национальных школах, эти специфические качества выразились с особой остротой. Сами общественные условия Голландии, особенно во второй половине столетия, были причиной того, что в жанровой живописи ограниченные стороны нередко брали верх над ее подлинными достоинствами. В буржуазной республике, где вкусы правящего класса столь ощутительно влияли на художественный успех, сами требования рынка содействовали укоренению в жанровых полотнах поверхностной завлекательности и скрупулезной тщательности письма вместо глубокого проникновения в мир человеческих чувств и смелых живописных решений. Так, за самые высокие цены, которые только устанавливались за жанровые композиции, шли картины Геррита Доу, сухие и безжизненные, но зато отличавшиеся иллюзионистической выписанностъю всех подробностей. Тем не менее даже в таких условиях, в рамках установившегося типа жанровой картины, голландскими мастерами были созданы выдающиеся художественные произведения. Иногда же напор жизненного содержания и

присущие голландским живописцам реалистические устремления оказывались сильнее всех ограничительных факторов, и тогда возникали произведения по-настоящему глубокие и значительные, исполненные подлинной жизненной правды. Работы такого рода зачастую стоят особняком в творчестве того или иного художника, но именно они сосредоточивают в себе лучшие качества голландского искусства. Эта «подспудная» линия в голландской жанровой живописи в той или иной мере прослеживается, например, в творчестве плеяды наиболее популярных мастеров-жанристов — Остаде, Стена, Терборха, Метсю,—в произведениях которых сам тип голландской жанровой картины сложился в своих характерных формах.



*Адриан ван Остаде. В деревенском кабачке. 1660 г. Дрезден, Картинная галлерея.*

Адриан ван Остаде (1610—1685) известен главным образом как мастер крестьянского жанра. В ранние годы его искусство развивалось под воздействием фламандского мастера Адриана Браувера; в произведениях этих лет преобладает резкий гротеск, сильное огрубление образов крестьян, граничащее с карикатурой, довольно условная характеристика реального окружения; в колорите — холодные пестрые краски («Крестьяне в шинке»; Дрезден). С общим подъемом голландского реалистического искусства прогрессирует и искусство Остаде; очень большое значение для него имело благотворное воздействие Рембрандта. Образы Остаде становятся человечнее и правдивее, более развернуто и в то же время более поэтично трактуется их окружение, главным образом интерьеры бедных жилищ и трактиров; большое значение приобретает светотень. В колорите главную роль обычно играет золотисто-коричневый общий тон. Хорошим образцом нового стиля Остаде является «Сельский концерт» (Эрмитаж), где лишенная какой бы то ни было идеализации обрисовка облика некрасивых и бедно одетых крестьян, слушающих музыку, не препятствует выражению поэтического чувства. Последующие произведения художника идут по линии углубления человеческих образов к освобождению от имеющихся в них элементов условности, к правдивой передаче реальной натуры. Остаде достигает прекрасных результатов в выработанном им типе небольшой однофигурной композиции (иногда в таких картинах на фоне бегло намечены другие персонажи), например во «Флейтисте» (ГМИИ им. А. С. Пушкина), где в образе бедного крестьянина-музыканта передано чувство глубокой сосредоточенности и увлеченности музыкой, а живопись, основанная на богатейших переходах единого голубовато-серого тона, отличается незаурядным мастерством. В его многофигурных композициях яркая характеристика образов соединяется с убедительной передачей их бытового окружения («В деревенском кабачке», 1660; Дрезден). Наконец, в числе его «интерьерных»

композиций выделяется замечательная дрезденская картина, своеобразный автопортрет Остаде—«Живописец в своей мастерской» (1663). В этой картине, оригинальной по замыслу и по проникновенному истолкованию темы творческого труда, любовная передача натуры сочетается с тонким лиризмом настроения, а живописное мастерство художника достигает своей вершины. Ряд интересных произведений Остаде оставил в офорте и рисунке.

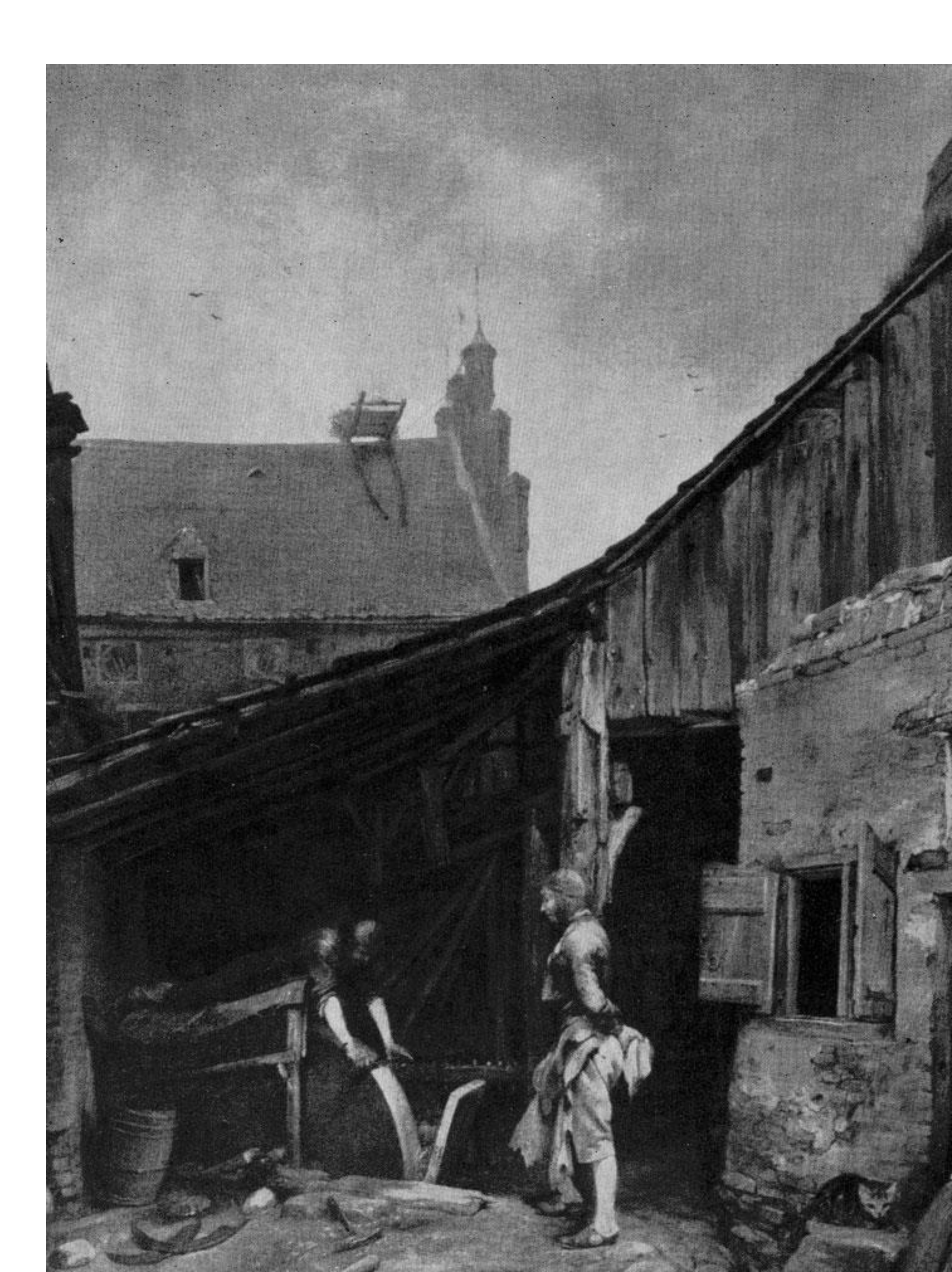
*Ян Стен. Больная и врач. Конец 1650-х - начало 1660-х гг. Амстердам, Рейксмузей.*

*Ян Стен. Праздник бобового короля. Конец 1650-начало 1660-х гг. Касселъ, Галлерея.*

Самым широким по тематике и самым демократичным по духу своих произведений из рассматриваемых представителей бытового жанра был Ян Стен (1626/27— 1679). Большая широта Стена сказывается не только в том, что ему принадлежат также произведения на библейские сюжеты, портреты и пейзажи, но и в тематическом разнообразии его жанровых картин. Он пишет сцены быта состоятельных

бюргеров и крестьянства, но главным образом из жизни мелкого бюргерства; он не ограничивается эпизодами повседневного домашнего быта — у него очень много картин, изображающих попойки в трактирах, празднества (например, «Праздник бобового короля»; Кассель), маленьких детей в школе и многие другие разнообразные мотивы. Явное предпочтение он отдает сценам веселья. Стен — мастер бурного темперамента, яркой жизнерадостности; его образы почти всегда окрашены юмором. В композициях Стена, часто многофигурных, сильнее, нежели у других жанристов, развиты повествовательные моменты. Образы его нередко грубоваты, его излюбленные герои — веселые собутыльники, подгулявшие бюргеры («Гуляки», Эрмитаж; «Веселое общество», Будапешт, и ряд других полотен). Нередко в этих картинах художник изображал себя и свою семью. Библейские сюжеты Стен обычно также воплощает в бытовых формах. Живописное исполнение у Стена довольно часто неровное, композиция и пространственное построение не отличаются строгостью, в рисунке и в колорите бывают погрешности, однако лучшие его вещи стоят на уровне высоких достижений голландской жанровой живописи не только по своей содержательности, но и по мастерству. К ним в первую очередь следует отнести картину амстердамского Рейксмузея «Больная и врач». Сюжет ее, восходящий к голландской поговорке «там лекарство не поможет, где замешана любовь», был очень популярен, и наиболее многочисленные вариации его, трактованные преимущественно с юмористическим оттенком, мы встречаем у самого Стена. Амстердамская композиция, однако, резко выделяется из этого ряда не только отсутствием комического отпечатка, но прежде всего силой искреннего чувства, подлинной жизненной правдой в обрисовке действующих лиц и замечательной по своей красоте живописью. Другие примеры живописного мастерства Стена — это эрмитажная картина «Гуляки», свободная, нарочито угловатая по композиционному построению, с ее серо-стальным общим тоном, с которым красиво сочетаются звучные пятна чистого цвета, или составляющая ей своеобразную противоположность по своей элегантности, по строгой законченности композиционной структуры, по

эффектам солнечного освещения «Женщина, надевающая чулки» (1663; Лондон, Бекингемский дворец).



*Герард Терборх. Точильщик. Начало 1650-х гг. Берлин.*

*Герард Терборх. Бокал лимонада. Между 1655 и 1660 гг. Ленинград, Эрмитаж.*

Герард Терборх (1617—1681) выделяется среди названных мастеров артистическим складом своего дарования и утонченным колоритом. Он много путешествовал, бывал в Италии и в Испании (где изучал искусство Веласкеса). Терборх выступал также как портретист; ему, в частности, принадлежит групповой портрет членов конгресса в Мюнстере, созванного для заключения мирного договора по окончании Тридцатилетней войны (1648; Лондон, Национальная галлерея). К ранним жанровым работам Терборха относится «Точильщик» (начало 1650-х гг.; Берлин), композиция, стоящая особняком в его творчестве и воспринимаемая как вызов сложившимся в Голландии принципам жанровой живописи. Взгляд зрителя, привыкший к сверкающим чистотой голландским дворикам, к их аккуратным степенным обитателям, к настроению довольства и покоя, с изумлением останавливается на закоулке возле дома точильщика. Обвалившаяся штукатурка, обнажившая выщербленные кирпичи стен, темные провалы двери и лишенных стекол оконных проемов, выбоины и камни никогда не убиравшегося двора, валяющийся здесь же сломанный стул — на всем печать нищеты и запустения. Под стать своему окружению и обитатели этой трущобы — сам точильщик, склонившийся над точильным камнем, его клиент — бедный ремесленник, сидящая у входа в дом жена точильщика — изможденная женщина с выбившимися в беспорядке из-под чепца прядями волос; она занята поиском насекомых у своей маленькой дочки. По контрасту с великим множеством произведений, изображающих повседневную жизнь Голландии в идиллическом свете, терборховская картина воспринимается как подлинный образ той Голландии, где бедные были беднее, чем где-либо. Это один из ярких примеров развития тех подспудных тенденций в голландском искусстве, широкое проявление которых в общественных условиях страны было сильно затруднено. Недаром после столь многообещающего начала сам Терборх переходит к совершенно иному кругу

образов. Его основным объектом становятся сцены быта патрицианских семей, в которые он вносит оттенок особой Элегантности. Эти его картины не отличаются глубиной содержания, но они гораздо тоньше построены в сюжетном отношении и в характеристике действующих лиц, нежели, например, близкие к ним по тематике произведения Метсю. К великолепным образцам жанровой живописи Терборха относится «Бокал лимонада» (Эрмитаж). Так как и на этом этапе своего творчества Терборх во многом сохранил свойственную ему большую свежесть и остроту зрительного восприятия, то в его картинах наряду со ставшими уже привычными для голландских жанристов типами действующих лиц встречаются персонажи, как бы выхваченные из жизни, данные без малейшего признака условности, например деревенский почтарь в эрмитажной картине того же названия (1650-е гг.) или служанка в дрезденской картине «Дама, моющая руки». Число действующих лиц в произведениях Терборха невелико — всего двое-трое, но композиционное построение у него отличается своеобразной остротой — иногда художник применяет редкие для голландских жанристов пространственные эффекты («Урок музыки» в ГМИИ им. А. С. Пушкина, «Концерт» в Берлине). В отличие от других жанристов Терборх не вводит в картины большого количества подробностей, его интерьеры просторны, в них много воздуха; детали обстановки и отдельные предметы благодаря этому даны более выразительно и искусно обыграны художником. Предметы сервировки, например, объединяются у него в целостный натюрморт. При меньшей чисто пластической осязательности, чем у Метсю и других мастеров, передача их отличается у Терборха замечательной свежестью и тонкостью живописи (ковер, покрывающий стол в дрезденской картине «Дама, моющая руки», расписной фаянсовый кувшин на серебряном подносе в эрмитажном «Деревенском почтаре»). Своеобразно и живописное построение его картин, в которых на общем оливково-сером фоне изысканно выделяются большие пятна чистой киновари (полог кровати, скатерть на столе) и эффектные тона серебристо-белых или золотистых атласных платьев, в изображении которых Терборх был большим мастером. Как портретист Терборх является автором

небольших тонко выполненных портретов интимного характера; нередко в них находят отражение лучшие качества художника. Там, где он чувствовал себя менее связанным, он показал себя зорким наблюдателем в передаче индивидуального облика человека («Автопортрет», Гаага, Маурицхейс; «Скрипач», Эрмитаж); там же, где он был скован условиями заказа и должен был дать портрет светского характера, свое преимущественное внимание он направляет на живописную сторону картины («Портрет дамы» в ГМИИ им. А. С. Пушкина).

*Габриэль Метсю. Торговец птицей. 1662 г. Дрезден, Картинная галлерея.*

*Габриэль Метсю. Больной ребенок. Ок. 1660 г. Амстердам, Рейксмузей.*

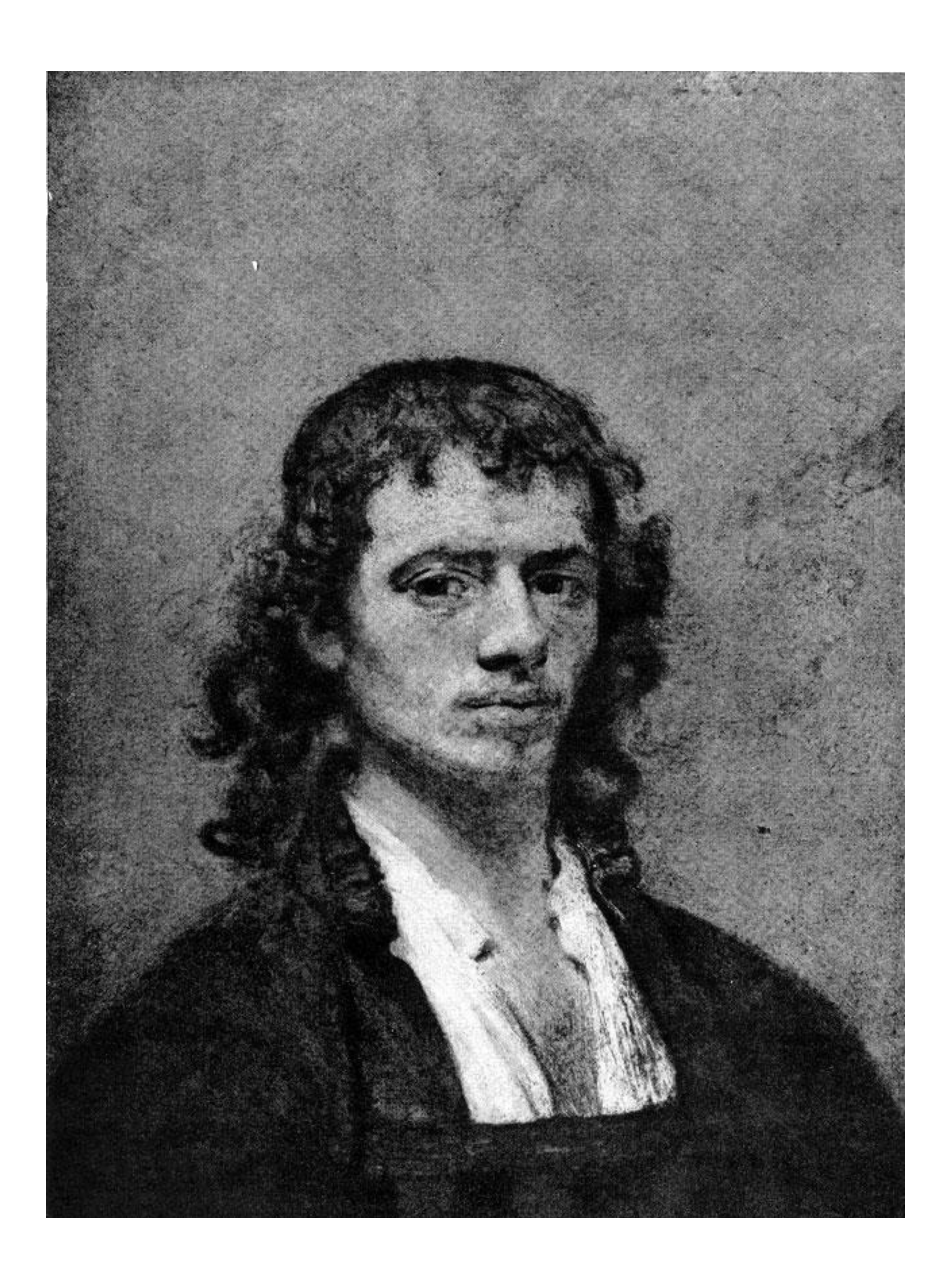
Габриэль Метсю (1629—1667) более склонен к повествованию, иногда к анекдоту; характеристики действующих лиц у него проще и бесхитростней. Тематика его — быт состоятельного бюргерства, галантные пары за завтраком («Завтрак», ок. 1660; Эрмитаж), врачебный визит («Больная и врач»; Эрмитаж), дамы, закупающие провизию у уличного торговца («Торговец птицей», 1662; Дрезден), девушки, занятые вышиванием («Девушки за работой»; ГМИИ им. А. С. Пушкина). Живопись Метсю очень вещественная: лица, ткани, предметы — все выписано у него чрезвычайно ощутимо. Битая дичь в «Торговце птицей», бархат и мех костюма дамы в эрмитажном «Завтраке» и там же серебряное блюдо с устрицами, булка и большой рог для вина в красивой оправе — все это выполнено с огромной любовью, необычайно осязательно. Метсю пишет в единой теплой тональной гамме, но он любит и сильные, звучные пятна цвета, находя красивые сочетания между ними, — например, в эрмитажной картине «Больная и врач» применен эффектный контраст черной мантии врача с выдержанным в изысканных светло-красных и розовых оттенках костюмом больной. Черты буржуазной ограниченности выражены у Метсю сильнее, чем у его собратьев, но его лучшее произведение — «Больной ребенок» (Амстердам, Рейксмузей), будучи свободно от них, представляется подлинным шедевром по естественной правде образов и по мудрой простоте изобразительного решения.

В середине столетия в голландской жанровой живописи зарождаются новые тенденции, свидетельствующие об определенных сдвигах в художественном мировосприятии мастеров-жанристов и об их попытках расширить и углубить возможности бытовой картины. Процесс формирования этих тенденций ярче всего сказался в творчестве живописцев, группировавшихся в 1650—1660-х гг. в Дельфте (ставшем с того времени одним из важных художественных центров

страны), а начало этого процесса связано с именем Кареля Фабрициуса.

*Карель Фабрициус. Воскрешение Лазаря. Ок. 1643 г. Варшава, Национальный музей.*

Карель Фабрициус (1622—1654) прожил недолгую жизнь (он погиб во время взрыва порохового склада в Дельфте), и число сохранившихся его произведений очень невелико. Тем не менее роль его в эволюции голландской живописи чрезвычайно значительна. В лучшей из его ранних работ — монументальном «Воскрешении Лазаря» (ок. 1643 г.; Варшава, Национальный музей) — яркой и драматической по своему замыслу композиции, творческие идеи его учителя Рембрандта нашли глубокое и оригинальное претворение. К замечательным произведениям голландской живописи принадлежат портретные работы Фабрициуса, созданные в различные периоды его жизни. Среди них мастерством воссоздания сложного человеческого облика выделяются два его автопортрета, по своей художественной значительности вполне сопоставимые с созданиями таких великих портретистов, как Хальс и Рембрандт.



*Карель Фабрициус. Автопортрет. 1645 г. Реттердам, музей Бойманс-ван Бейнинген.*

*Карель Фабрициус. Автопортрет. 1654 г. Лондон, Национальная галлерея.*

Оба автопортрета Фабрициуса сближает отпечаток своеобразного вызова и бунтарского протеста. В более раннем из них — роттердамском (1645; музей Бойманс-ван Бейнинген) с замечательной яркостью и какой-то поразительной откровенностью запечатлен облик молодого живописца, мятущегося, не чуждого резких порывов и крайностей, но в то же время наделенного незаурядной внутренней силой. Второй, лондонский автопортрет (1654; Национальная галлерея), созданный в год трагической гибели художника, представляет его полным мужественной зрелости — это человек на пороге больших свершений. Внутренняя многозначительность образа усилена тем, что Фабрициус изобразил себя в кирасе, как воина, на фоне голубого неба со светлыми облаками. Фигура несколько сдвинута с центральной оси в сторону, и этот мотив в сочетании с широким фоном рождает ощущение свободы и простора. В обоих автопортретах художественное видение мастера отмечено большой свежестью, а живопись — редкой красотой. Их композиционное построение словно несет в себе оттенок естественной случайности; здесь применен также излюбленный мотив Фабрициуса — более темные силуэты голов помещены на светлом фоне. Вместо полуфантастического ночного освещения Рембрандта в портретах господствует реальный солнечный свет, а уверенная энергичная красочная кладка в сочетании со смелым распределением световых бликов и рефлексов содействует впечатлению мощного пластического рельефа.

*Карель Фабрициус. Часовой. 1654 г. Шверин, Музей.*

*Карель Фабрициус. Продавец музыкальных инструментов. 1652 г. Лондон, Национальная галлерея.*

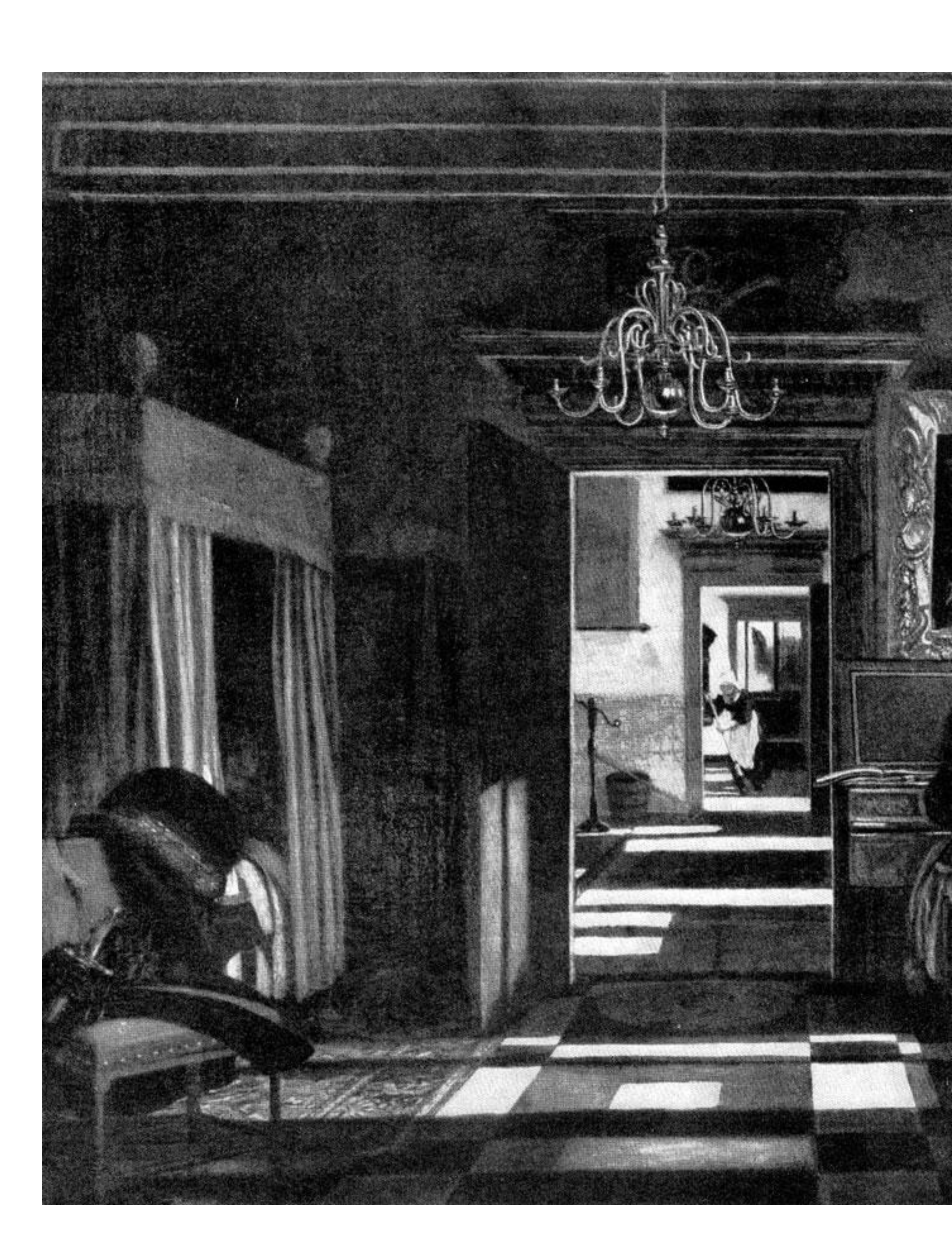
Переезд Фабрициуса в 1650 г. в Дельфт открывает новый этап его творчества. В Дельфте Фабрициус приобрел известность в качестве мастера перспективных росписей в бюргерских домах, однако ни одна из его работ этого рода до нас не дошла. Гораздо более важен был вклад Фабрициуса в жанровую живопись. Ему принадлежит заслуга первой

формулировки нового типа жанровой картины, в которой акцент с повествовательного начала, с фабульного подхода к трактовке человека и его окружения перенесен на создание целостного образа, когда человек выступает в неразрывном эмоциональном единстве с более развернуто показанной его жизненной средой. На подступах к решению этой задачи Фабрициус выполнил оригинальную композицию «Продавец музыкальных инструментов» (1652; Лондон, Национальная галлерея), в которой благодаря специфически панорамному изображению центральной части Дельфта образ человека дан в своеобразном сопоставлении с образом города. В этой картине, по замыслу своему, возможно, восходящей к мотивам перспективных росписей Фабрициуса, художник не достиг необходимого равновесия между человеком и его окружением — фигура продавца кажется одинокой и затерянной. Иное решение сходной художественной проблемы Фабрициус дал в своей последней из дошедших до нас жанровых композиций— «Часовом» (1654; Шверин, Музей). Ограничив сферу действия небольшим уголком города, переведя образ в более интимный план, прибегнув к своеобразной «интерьеризации» пространства в целях его большей замкнутости, Фабрициус достиг более гармонического соотношения между человеком и его окружением и, что особенно важно, сумел слить их в единый образ, пронизанный общим лирическим чувством. Реальный солнечный свет, усиливая эмоциональное звучание его жанровых работ, в то же время сообщает их красочному строю оттенок своеобразного пленэризма. Наиболее отчетливого выражения пленэристические искания Фабрициуса достигли в одном из его самых своеобразных произведений — гаагском «Щегленке» (1654).

Образные идеи Фабрициуса были продолжены и развиты другими живописцами. Одна из намеченных им линий — тенденция к образному охвату явлений действительности в жанровой картине — нашла свое преимущественное выражение в творчестве Эмануэля де Витте (1617—1692), более известного в качестве самого крупного представителя специфического для голландского искусства живописного жанра — изображений церковных интерьеров. Де Витте

принадлежал к группе художников, которые остались на позициях реализма, когда господствующие вкусы и художественная мода резко изменились. Судьба живописцев, оставшихся в это критическое время верными реалистическим принципам и отказавшихся от уступок, была большей частью трагической. Забытыми, впавшими в бедность кончили свой жизненный путь Хальс, Рембрандт и другие мастера. Типичной в этом смысле была и судьба де Витте. Не склонный идти на компромиссы, он постоянно бедствовал и был вынужден сбывать свои картины за бесценок; иногда он просто попадал в кабалу к домовладельцам и трактирщикам — ему приходилось отдавать им все свои произведения в оплату за получаемое мизерное содержание. Наконец, семидесятипятилетним стариком, выброшенный своим хозяином зимней ночью на улицу, де Витте повесился на перилах моста.

Как мастер картин с изображениями церковных интерьеров де Витте далеко превосходил всех остальных голландских живописцев, работавших в данном жанре. Его многочисленные произведения этого типа изображают обычно интерьеры протестантских, реже католических церквей, в которых прихожане слушают проповеди, молятся, осматривают гробницы или просто проводят время в разговорах. Достоинства этих выполненных обычно в красивой серой тональной гамме картин не только в мастерском воспроизведении сложной архитектурно-пространственной структуры готических храмов, но прежде всего в их эмоциональной содержательности. Никто лучше де Витте не передавал поэтического настроения храмовых интерьеров, всегда воспринимаемых им в единстве с наполняющими их людьми.



*Эмануэль де Витте. Интерьер с женщиной у клавесина. Ок. 1668 г. Роттердам, музей Бойманс-ван Бейнинген.*

Своеобразное промежуточное положение между церковными интерьерами и жанровыми сценами занимает его «Интерьер с женщиной у клавесина» (ок. 1668; Роттердам, музей Бойманс-ван Бейнинген). Эта поразительная по живописной силе картина с изображением развертывающейся во фронтальной перспективе анфилады комнат дает пример того, как де Витте сумел внести пространственную динамику и остроту эмоционального переживания даже в специфический жанр интимных по своему характеру интерьерных композиций, который возник и развился в Дельфте.

*Эмануэль де Витте. Рынок в порту. Ок. 1668 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.*

От де Витте дошло до нас несколько произведений бытового жанра; все они изображают рыночные сцены. К лучшим из них принадлежат «Рыбные рынки» в Лондонской Национальной галлерее (1662), роттердамском музее Бойманс-ван Бейнинген и «Рынок в порту» в ГМИИ им. А. С. Пушкина. Де Витте воссоздает картину многолюдной рыночной площади, где происходящее на первом плане действие с полуфигурно представленными главными действующими лицами — продавщицей рыбы в окружении ее товара, покупательницами, торговыми посредниками — связано со всеми эпизодами на втором плане и в глубине картин; персонажи, участвующие в этих эпизодах, естественно объединяются в городскую толпу. В отличие от произведений других жанристов, у которых действие происходит в пределах уютной комнаты, дворика, в лучшем случае улички, действие московского «Рынка в порту» развертывается в масштабе города: мы видим просторную, заполненную людьми рыночную площадь и постройки вокруг нее, за ними возвышаются дома и башни города, тут же — пристань с множеством парусных лодок и, наконец, корабль, уходящий в море. Так в одной картине де Витте объединяет в единое целое жанровые эпизоды, элементы натюрморта, городского пейзажа и марины, преодолевая тем самым характерную для голландского искусства специфическую односторонность этих жанров и их взаимную разобщенность. В этом де Витте является продолжателем тех идей Кареля Фабрициуса, которые были воплощены им в лондонском «Продавце музыкальных инструментов». В своих композициях де Витте дает смелое и мастерское пространственное построение, применяя масштабные контрасты фигур переднего и дальнего плана, используя эффекты воздушной перспективы. Живописная манера мастера очень своеобразна; широта и темперамент сочетаются в ней со строгостью и определенностью. Художник избегает чрезмерной детализации, ничто не нарушает общей целостности и

единства; контуры фигур спокойные и обобщенные, краски ложатся крупными пятнами, но при этом сохраняется четкость линии и объема.

«Рынок в порту» выдержан в характерном для де Витте сером общем тоне с розовато-палевыми пятнами солнечных отсветов, — эта тональность необычайно убедительно передает влажную атмосферу приморских городов Голландии. Яркие световые блики и темные силуэты фигур образуют сильный живописный контраст; в колористической гамме особенно интенсивно звучат пятна черного, ярко-зеленого и белого. Впечатление силы, внутренней мощи резко выделяет жанровые картины де Витте среди произведений других голландских жанристов, более узких по замыслу и решенных в интимных, камерных формах.

Гораздо большее распространение в Голландии получила, однако, другая линия жанровой живописи, где нашли преобладание образы созерцательно-лирического склада. Образные принципы этого направления, начало которым было положено в «Часовом» Фабрициуса, нашли многих последователей, в особенности среди мастеров, работавших в Дельфте в 1650—1660-х гг. Так возник тип жанровой композиции, действие которой происходит в светлых, сверкающих чистотой комнатах бюргерских домов. Сюжетно-повествовательное начало в произведениях Этого рода часто сводится к минимуму, индивидуальный облик, характер действующих лиц мало интересуют художника. Образный лейтмотив таких картин— это поэзия спокойного неторопливого течения жизни. Сами персонажи в них постепенно утрачивают свои действенные качества, превращаясь в носителей общего настроения картины.

Характернейшим представителем этой линии был Питер де Хоох (1629— после 1683). Его наполненные золотистым солнечным светом интерьеры и крошечные дворики, в которых открытые окна и двери образуют глубинные просветы в другие помещения, представляют собой подобие своеобразного

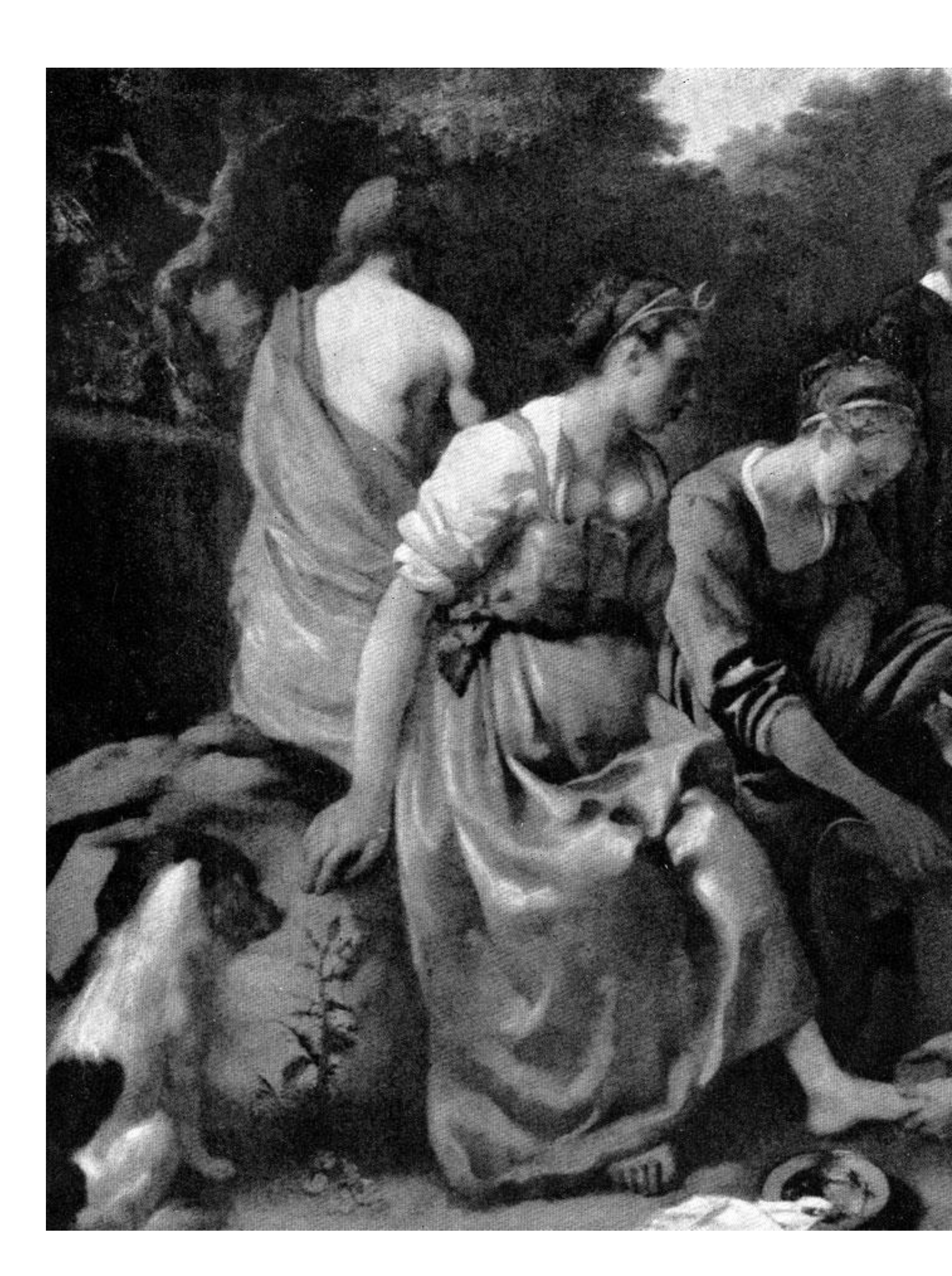
замкнутого мира, где время словно замедлило свой бег и все проникнуто чувством размеренного покоя.

*Питер де Хоох. Служанка с ребенком во дворике. 1658 г.*
*Лондон, Национальная галлерея.*

*Питер де Хоох. Игроки в карты. 1658 г. Лондон, Бекингемский дворец.*

Его излюбленные сюжеты — это повседневные домашние заботы хозяйки бюргерского дома, занятой хлопотами по хозяйству. Среди голландских жанристов Хоох с наибольшим основанием может быть назван подлинным поэтом интерьера. В отличие от многих его собратьев по жанру, сила Хооха — не в мастерски выписанных деталях, а в ощущении целостности, неразрывного единства человека и его окружения. Рисунок его спокойный, в колорите преобладают теплые золотистые тона, обогащенные пятнами чистого цвета —обычно красным цветом юбки хозяйки или служанки, голубыми и лимонно-желтыми плитками пола. К лучшим произведениям Хооха принадлежат «Хозяйка и служанка» (ок. 1657; Эрмитаж), «У двери кладовой» (Амстердам), «Служанка с ребенком во дворике» (1658; Лондон, Национальная галлерея), «Игроки в карты» (1658; Лондон, Бекингемский дворец).

Своего самого чистого и самого высокого воплощения лучшие стороны этой линии в голландской жанровой живописи нашли в искусстве третьего — после Рембрандта и Франса Хальса — великого голландского художника — Яна Вермеера Дельфтского (1632—1675). О жизни художника сохранилось очень мало сведений, неизвестно также имя его учителя. Можно предполагать, что в ранний период творчества Вермеер развивался под воздействием Кареля Фабрициуса. Известно, что Вермеер подолгу работал над каждой картиной, выполняя ее с необыкновенной тщательностью; вероятно, поэтому, несмотря на большой успех его произведений, ремесло живописца не могло обеспечить художника и его большую семью, и к концу жизни Вермеер был вынужден заняться торговлей картинами.



*Ян Вермеер. Диана с нимфами. До 1656 г. Гаага, Маурицхейс.*

*Ян Вермеер. У сводни. Фрагмент. 1656 г. Дрезден, Картинная галлерея.*

Уже первые из дошедших до нас произведений Вермеера— созданные до 1656 г. «Диана с нимфами» (Гаага, Маурицхейс) и «Христос у Марфы и Марии» (Эдинбург, Национальная галлерея) — привлекают своеобразным сочетанием возвышенного строя образов и одновременной близости их к реальной натуре. Последовавшее за ними большое крупнофигурное полотно «У сводни» (1656; Дрезден, Картинная галлерея) свидетельствует о новаторских возможностях Вермеера. В голландской жанровой живописи не существует другого произведения, в котором с такой почти монументальной значительностью, так необыкновенно выпукло была представлена столь смелая и свободная по своей теме бытовая сцена, а характеры действующих лиц были бы очерчены с такой широтой и яркостью. Здесь достаточно сослаться хотя бы на сводню, изображенную как будто на втором плане, но в действительности являющуюся пружиной всего действия; в одном ее взгляде художник передал не только пронырливость и алчность, но и такую живую черту, как жадное любопытство. Смелой оригинальностью отмечено и необычное живописное решение картины с его контрастом трех крупных ярких пятен чистого цвета — киноварно-красной куртки кавалера, лимонно-желтой кофты девушки и ее белого платка.

Однако многообещающие открытия этого полотна в условиях своего времени не могли получить дальнейшего продолжения, и Вермеер был вынужден обратиться к традиционному типу жанровой композиции камерного масштаба, в рамках которого развивалось отныне его искусство.

Сюжетный репертуар зрелых и поздних произведений Вермеера как будто бы близок к работам других мастеров бытового жанра — например, Терборха и Метсю; действие их происходит в комнатах патрицианского дома—так же, как у Хооха. Излюбленные мотивы Вермеера — одинокая женская

фигура в залитом солнечным светом интерьере (женщина занята чтением письма, примериванием ожерелья), двух- или трехфигурная композиция, где участники сцены связаны несложным действием (кавалер подает даме бокал вина, служанка вручает хозяйке письмо). Но лиризм Вермеера, поэзия его образов и сам изобразительный строй его обычно небольших по размерам работ —несравненно более высокого плана, нежели у других голландских жанристов. В его полотнах образы повседневности, не теряя своей жизненной убедительности, представляют вместе с тем картину прекрасного мира, исполненного особой гармонии и красоты. В основе изобразительного строя его произведений заложено присущее Вермееру повышенное чувство художественной организации, той высшей упорядоченности всех элементов художественного образа, которая прежде была достоянием только образов идеального характера и лишь у Вермеера оказалась формой воплощения явлений реальной действительности.

Его искусство характеризует прежде всего строгий отбор: Вермеер изображает только существенное, действительно необходимое, избегая отвлекающих подробностей. С этим выразительным лаконизмом неразрывно связана классическая ясность композиционного построения его картин, граничащая с математической точностью. В них нельзя изменить ни одной детали без того, чтобы не пострадала архитектоника целого. Специфический дар Вермеера — соединение необычайной остроты видения с мастерством художественного обобщения — придает каждому его мотиву одновременно и полноту жизненной убедительности и большую художественную значительность. Наконец, его драгоценная живопись, основанная на применении чистых цветов спектра в сочетании с тончайшей красочной нюансировкой, по праву ставит его в ряд величайших колористов мирового искусства.

*Ян Вермеер. Офицер и смеющаяся девушка. Конец 1650-х гг. Нью-Йорк, музей Фрик.*

*Ян Вермеер. Служанка с кувшином молока. Фрагмент. Между 1657 и 1660гг. Амстердам, Рейксмузей. Увеличено.*

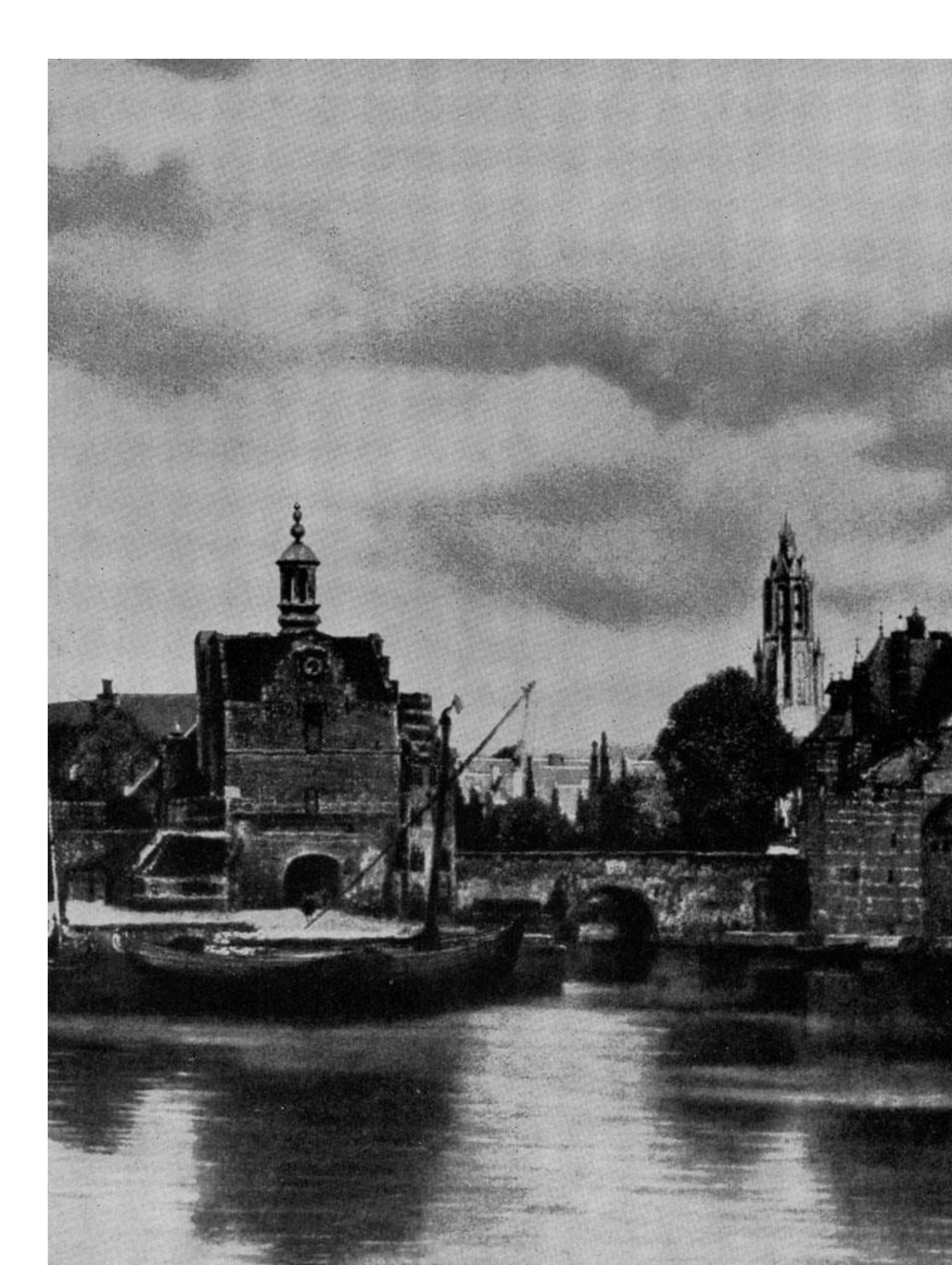
*Ян Вермеер. Бокал вина. Между 1658 и 1660 гг. Берлин.*

Лучшие произведения Вермеера созданы во второй половине 1650-х гг. При некоторых общих особенностях каждое из них отличается определенным замыслом, определенным живописным решением. Интимностью настроения, теплотой лирического чувства овеяна сложная по композиционным и пространственным приемам, мягкая по живописи «Спящая девушка» (Нью-Йорк, Метрополитен-музей). В голландской жанровой живописи существуют бесчисленные изображения служанок, занятых работами по хозяйству, но только у одного Вермеера в его амстердамской «Служанке с кувшином молока» образ человека из народа приобрел черты спокойной внутренней силы, граничащей с подлинным величием. В «Девушке с письмом» (Дрезден, Картинная галлерея) и «Офицере и смеющейся девушке» (Нью-Йорк, музей Фрик) непосредственность видения, столь ярко проявившаяся в предшествующих полотнах, несколько отступает перед обобщающей тенденцией. Здесь, в мире безошибочно выверенных пропорций, строгих линий и сияющих красок, события и персонажи, не отличающиеся, в сущности, ничем примечательным, обретают своеобразную значительность. В отмеченном особой полнотой «интерьерного» впечатления берлинском «Бокале вина» обычный для голландского бытового жанра мотив угощения кавалером дамы силой искусства Вермеера, магией прозрачных лучистых красок преображен в образ чистейшего лиризма. Способность Вермеера к воссозданию сущности предметного мира средствами живописи поразительна. В особенности это относится к натюрмортным мотивам. Так в дрезденской «Девушке с письмом» дельфтское фаянсовое блюдо с яблоками и сливами, небрежно поставленное на етоле, накрытом ярким восточным ковром, образует живописный фрагмент, поразительный по своей красоте и мощи. Техника Вермеера здесь необычайно сложна: яблоки и сливы возникают как бы в результате объединения в одно целое огромного множества крошечных мазков, своего рода мельчайших красочных точек, неописуемых по своему

богатству и разнообразию. В амстердамской «Служанке с кувшином молока» с необыкновенной свежестью написаны лежащая в корзине коврига хлеба, положенные отдельно хлебные ломти, глиняная посуда и особенно льющееся из кувшина густое молоко; красочная масса становится здесь своего рода абсолютным выражением материальной сущности вещей. Едва уловимые мазки передают даже вибрацию света и воздуха вокруг предметов.

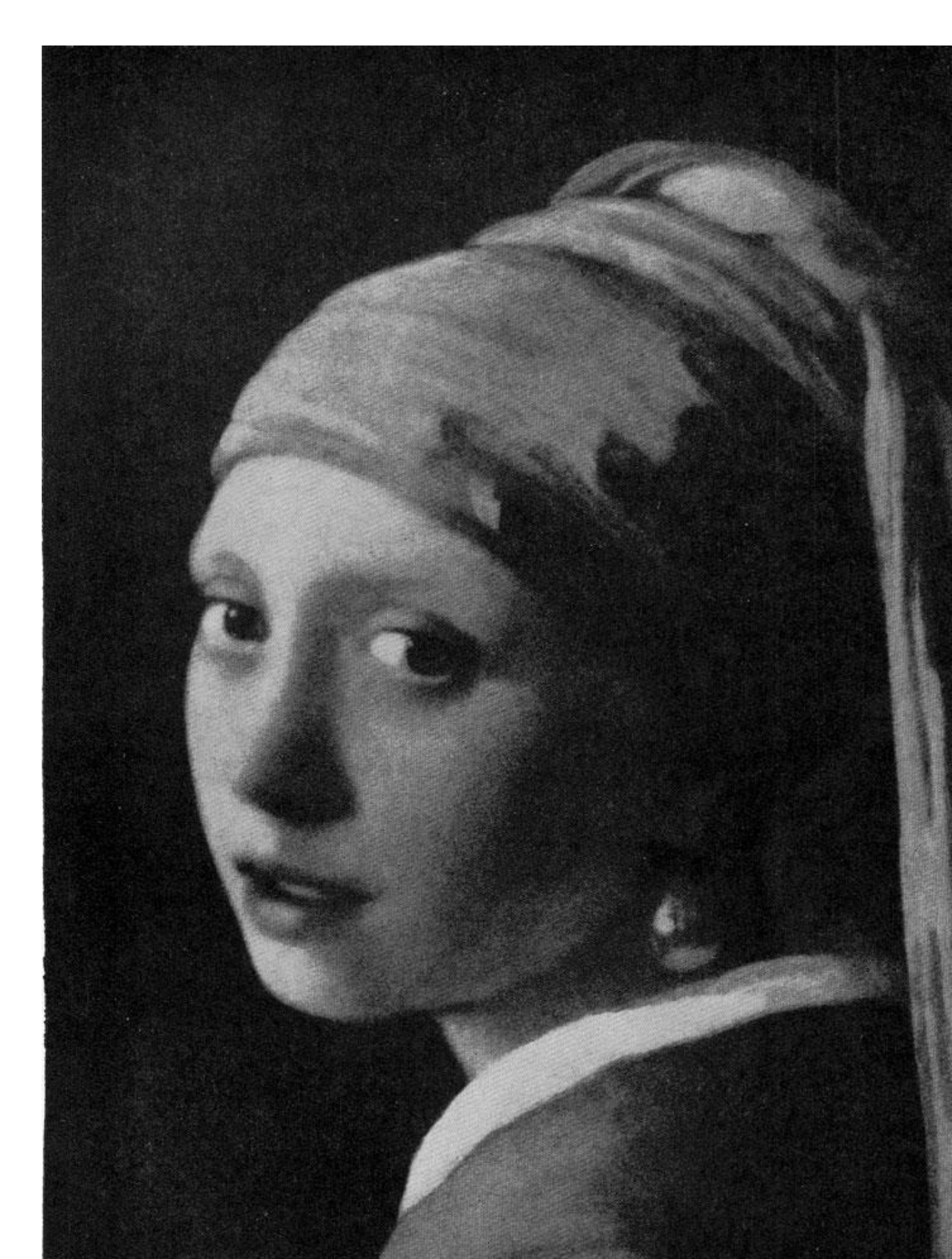
Свет, который вообще у Вермеера играет огромную роль, придавая его колориту черты своеобразного пленэризма, не только освещает и моделирует, не только содействует созданию эмоциональной атмосферы его картин — он как бы проникает в самую краску, озаряя ее изнутри, придавая вермееровскому колориту особую светоносность.

*Ян Вермеер. Уличка. Ок. 1658 г. Амстердам, Рейксмузей.*



*Ян Вермеер. Вид Дельфта. Фрагмент. Между 1658 и 1660 гг. Гаага, Маурицхейс.*

В эти же годы Вермеером созданы два пейзажа, относящиеся к лучшим произведениям не только голландской, но и мировой пейзажной живописи, — «Уличка» (Амстердам), небольшая картина, воспроизводящая тихий уголок города, и «Вид Дельфта» (Гаага) — изумительное по силе чувства и красоте живописи изображение его родного города, освещенного лучами солнца, пробивающимися сквозь влажные облака.



*Ян Вермеер. Головка девочки. Фрагмент. Начало 1660-х гг. Гаага, Маурицхейс.*

Произведения Вермеера 1660-х гг. в своем большинстве уже не обладают прежней творческой мощью. Образы его героев становятся более изысканными, а их окружение — более богатым и нарядным («Дама с жемчужным ожерельем»; Берлин). В известной «Головке девочки» (Гаага, Маурицхейс) теплая гамма уступила место холодному жемчужному тону; преобладающими стали сочетания лимонно-желтого с синим. Прежняя удивительно осязательная красочная кладка, разнообразие фактурных приемов во многих картинах этих лет сменились ровной эмалевой поверхностью.

*Ян Вермеер. Мастерская живописца. Ок. 1665 г. Вена, Художественно-исторический музей.*

В последние годы творческой деятельности Вермеера, когда его искусство оказалось затронутым общим упадком голландской живописи, его жанровые сцены приобрели оттенок поверхностного анекдотизма («Любовное письмо», Амстердам, Рейксмузей); у него появляется надуманная аллегорическая композиция («Аллегория веры», Нью-Йорк, Метрополитен-музей). Колорит его тускнеет, все заметнее становится сухой локальный цвет. Все же и в 1660-х гг. у Вермеера встречаются содержательные образы, в особенности в произведениях, связанных с темой творческого труда. Наиболее интересна среди них сложная и многоплановая по замыслу «Мастерская живописца» (Вена, Художественно-исторический музей), где Вермеер изобразил самого себя за работой над аллегорической композицией, а также две другие его картины — «Географ» (Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт) и «Астроном» (Париж, собрание Ротшильда), где, пожалуй, впервые в голландской жанровой живописи с такой степенью образной значительности были воплощены образы людей пытливой мысли и неустанных научных исканий.

* * *

К 50-м и 60-м гг. 17 в. относится расцвет голландской пейзажной живописи. Развитие ее идет по двум линиям: мастера реалистического направления — Якоб ван Рейсдаль, Хоббема, Филипс Конинк — правдиво и проникновенно изображали природу своей страны; представители другого, итальянизирующего направления — Берхем, Бот, Пейнакер — создавали традиционно приукрашенные виды итальянской природы в условном закатном освещении. Изменения художественных вкусов в эти десятилетия сказались и в оценке пейзажистов на художественном рынке. Несмотря на то, что мастера реалистического направления неизменно превосходили итальянистов, их искусство не имело успеха;

пейзажи Рейсдаля ценились несравненно ниже пейзажей Берхема.

Якоб ван Рейсдаль (1628/29—1682) — один из крупнейших художников в истории пейзажа. Подобно лучшим голландским мастерам, Рейсдаль сохранил в течение всей своей жизни верность реалистическим принципам; он не шел на компромиссы с господствующими вкусами. Рейсдаль родился в Гарлеме; он много путешествовал по Голландии и Германии; около 1656 г. он переселился в Амстердам, где и работал до конца жизни.

В противоположность многим другим голландским пейзажистам, обычно повторяющим один или несколько излюбленных мотивов, Рейсдаль в своих многочисленных и разнообразных по своему характеру произведениях даёт всеобъемлющее изображение природы родной страны. Широта образного охвата, глубина содержания, исключительная сила эмоционального воздействия — таковы основные качества искусства Рейсдаля. Его творческий диапазон очень велик, его фантазия неистощима; с одинаковой степенью образного проникновения он пишет спокойные по настроению равнинные ландшафты и полные драматизма пейзажи с древними руинами, море в ясную и бурную погоду, засыпанную снегом деревушку в темный зимний вечер и многолюдную городскую площадь, лесные чащи, мельницы по берегам рек, сумрачные горные пейзажи с водопадами.

Ранние работы Рейсдаля (от 1645 до 1654 г.) — обычно ландшафты с дюнами, поросшими травой и кустарником, и виды селений — во многом близки к произведениям пейзажистов первой половины века, отличаясь от них, однако, большей приподнятостью образа и концентрированностью настроения («Дюнный ландшафт»; Мюнхен).

Творческой зрелости Рейсдаль достигает к середине 1650-х гг.; к этому времени складываются основные черты его метода. В промежутке между 1655 г. и концом 1660-х гг. созданы лучшие произведения художника.

*Якоб ван Рейсдаль. Еврейское кладбище. Между 1660 и 1670 гг. Детройт, Институт изящных искусств.*

Рейсдалю чужда спокойная созерцательность пейзажистов первой половины века; его произведения обычно исполнены глубокого драматизма. Нередко он выбирает для изображения «переходные» состояния, позволяющие с особой яркостью передать внутреннюю жизнь природы. Так, в московской картине «Вид деревни Эгмонд» запечатлен момент перед началом грозы: тучи собрались над маленькой деревушкой, дома которой сгрудились вокруг церковной башни, и только один луч света падает сквозь разрыв в облаках на извивающуюся среди холмов дорогу; этот контраст света и полутьмы усиливает сгущенность предгрозовой атмосферы. Еще более драматичны сумрачные лесные пейзажи Рейсдаля («Лесное болото», Эрмитаж; «Лесной пейзаж», Вена; «Охота на оленя», Дрезден), монументальные эффектные виды замков на высоких холмах («Замок Бентхейм»; Лондон, собрание Бейт) и горные ландшафты с водопадами («Водопад»; Брауншвейг, Музей). Художник видит природу в сильном движении — в его картинах холмы и горы вздымаются к небу, деревья кажутся качающимися от ветра, водные потоки бурно низвергаются по неровностям почвы, облака тяжело нависают над землей. Высшей степени драматизма Рейсдаль достигает в картине «Еврейское кладбище» (два варианта — в Дрездене и Детройте), где из мрака выделяются белый искривленный ствол высохшего дерева и руины старого здания, а водный поток пробивает себе путь среди мраморных надгробий.

*Якобва н Рейсдаль. Пейзаж с путником. Начало 1650-х гг.*
*Ленинград, Эрмитаж.*

Но Рейсдалю удавались не только патетические образы; даже столь обычный для голландцев ландшафт с ветряной мельницей приобретает у него черты подлинной монументальности («Мельница на Рейне»; Амстердам, Рейксмузей), а скромный мотив дороги у опушки леса превращается в обобщенный образ природы («Пейзаж с путником»; Эрмитаж).

*Якоб ван Рейсдаль. Бурное море. Между 1665 и 1669 гг. Франкфурт-на-Майне, частное собрание.*

Марины Рейсдаля могут по праву считаться лучшими в столь развитом в Голландии жанре морского пейзажа. Таковы полное драматизма «Бурное море» (Франкфурт-на-Майне, частное собрание) с его тяжелыми валами, увенчанными пенистыми гребнями, и «Морской берег» (Эрмитаж)— пейзаж, исполненный чувства радостного умиротворения.

*Якоб ван Рейсдаль. Зима. 1660-е гг. Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт.*

*Якоб ван Рейсдаль. Хижина на холме. Офорт. Ок. 1650 г.*

Рейсдаль — замечательный живописец; живопись его твердая, уверенная, лишенная всякой приблизительности, расплывчатости; все у него весомо, ощутимо — почва, деревья, облака. Его картины выписаны очень тщательно, он подробно передает даже листвт на деревьях, однако детали никогда не нарушают впечатления большой живописной целостности, присущей его произведениям. Рейсдаль глубже других пейзажистов понял возможности света — свет играет в его картинах очень большую роль, определяя их эмоциональное звучание — радостное чувство эрмитажного «Морского берега», предгрозовое состояние «Вида деревни Эгмонд», глубокое настроение «Зимы» (Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт), мрачный трагизм «Еврейского кладбища». Колорит Рейсдаля носит преимущественно тональный характер, причем его коричневато-серые тона обладают особой напряженностью эмоционального и колористического звучания. Выступая в основном как живописец, Рейсдаль был также выдающимся мастером пейзажного офорта.

Значение Рейсдаля в истории пейзажной живописи очень велико. Голландские пейзажисты, в период преобладания в европейском искусстве идеального «классического» пейзажа обратившиеся к реальной природе, сумели не только дать правдивое изображение скромных мотивов своей родины, но и насытить свои картины поэтическим чувством. Рейсдаль, преодолевая ограниченные стороны других голландских пейзажистов, синтезировал их достижения и поднял их на более высокую ступень. Творческие достижения Рейсдаля были продолжены не столько пейзажистами 18 века, в искусстве которых были еще сильны черты условного восприятия природы, сколько создателями реалистического пейзажа в европейской живописи 19 столетия.

*Мейндерт Хоббема. Аллея в Миддельхарнисе. 1689 г. Лондон, Национальная галлерея.*

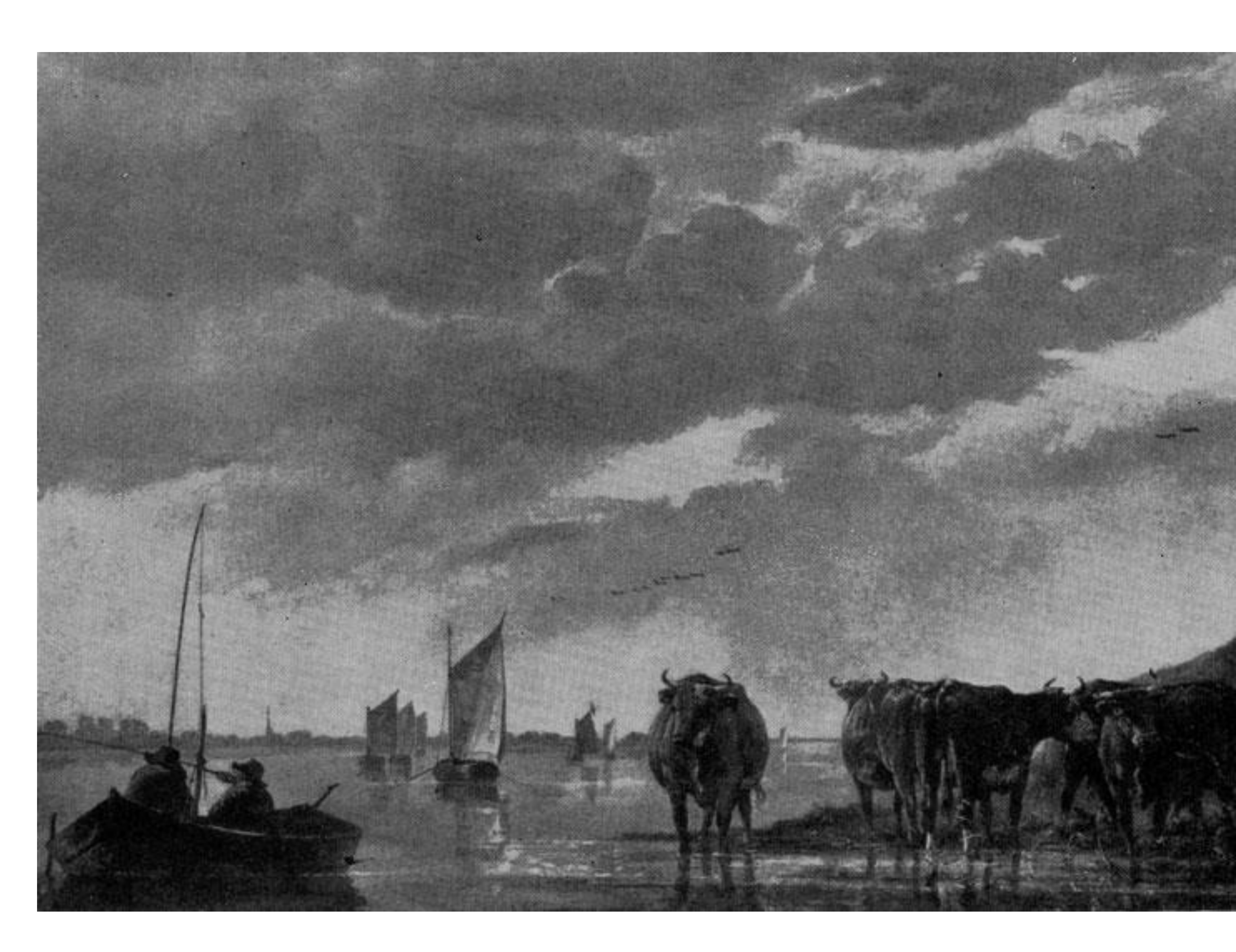
Из числа современников Рейедаля наиболее крупным пейзажистом был Мейндерт Хоббема (1638—1709), автор полных спокойствия и мягкого лиризма картин, изображающих уголки леса и водяные мельницы («Лес», Эрмитаж; «Мельница», Лувр). Лучшим его произведением является известная «Аллея в Миддельхарнисе» (Лондон, Национальная

галлерея), в которой сходящиеся в перспективе два ряда тонких высоких деревьев стремительно увлекают взгляд зрителя в глубину ландшафта. Друг и ученик Рембрандта Филипс Конинк (1619— 1688) был автором больших полотен, в которых широкие равнинные ландшафты Голландии приобретают черты своеобразной монументальности («Пейзаж», Дрезден; «Вид в Гельдерланде», ГМИИ им. А. С. Пушкина).

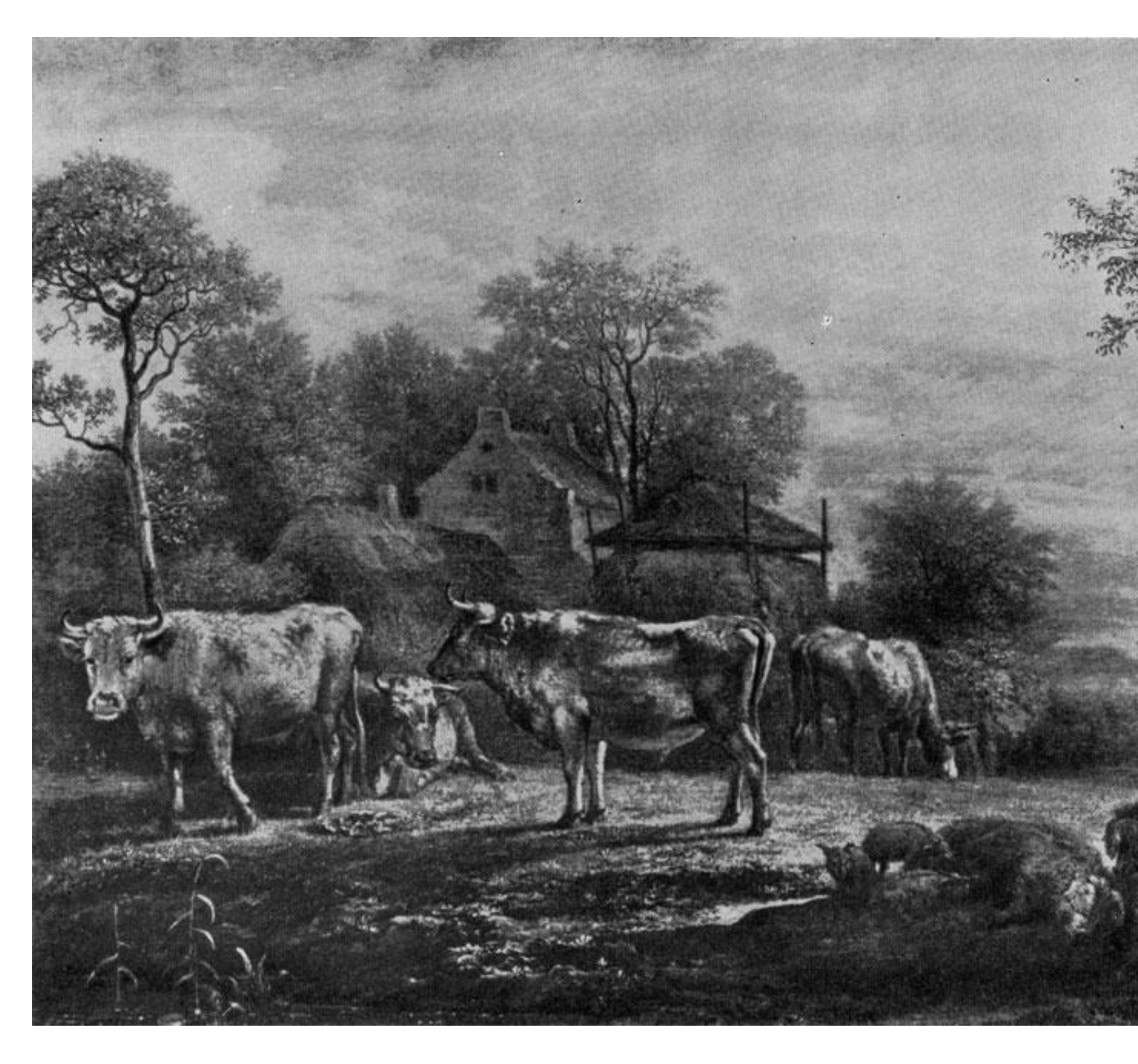
Специфически голландским видом пейзажа была марина. В 17 в. только голландцы могли с такой тонкостью и правдивостью воспроизводить виды моря, то тихого, то бурного, спокойную гладь воды и бушующие волны, корабли и морские сражения. К числу наиболее известных голландских маринистов принадлежат Ян Порселлис (ок. 1594 —1632), Симон де Влигер (1601—1653), Ян ван де Капелле (1624/25 — 1679), Биллем ван де Вельде (1633 — 1707).

Мастера итальянизирующего направления в пейзаже — Клас Верхом (1620 — 1673), Ян Бот (ок. 1618—1652), Адам Пейнакер (1622 —1673)—выступают, по существу, как продолжатели развивавшегося в первой половине 17 в. академического пейзажа с мифологическими персонажами, главным представителем которого был Корнелис Пуленбург. Отказываясь от изображения родной природы эти мастера пишут освещенные клонящимся к закату солнцем итальянские холмистые ландшафты, оживленные фигурами людей и животных. Этим живописцам нельзя отказать в мастерстве (см., например, эрмитажные картины Берхема «Привал охотников» и Пейнакера «Барка на реке», ок. 1645), но их пейзажи носят приукрашенный характер и потому вызывают впечатление искусственности; в них нет ни подлинной правдивости, ни глубокого чувства. К тому же картины итальянистов удручают однообразием своих мотивов и живописных приемов, чему способствовал огромный рыночный спрос на них. Упадок голландского искусства в конце 17 в. затронул прежде всего этих живописцев, в то время как пейзажисты реалистического направления долго сохраняли свою творческую силу.

Довольно близок к итальянистам Филипс Воуверман (1619—1668), писавший наряду с голландскими также итальянские ландшафты, по большей части сочетавшиеся с жанровыми сценами. Одаренный колорист, Воуверман склонен, однако, к поверхностной трактовке образа и к шаблону. Его работы, выдержанные в серебристо-серой гамме с применением пятен красного, желтого, голубого, белого (в картинах Воувермана почти всегда имеется белая лошадь), хорошо написаны, но они лишены большого чувства. Развертывающиеся в его картинах жанровые сценки — изображения охотников, лагерных стоянок, кавалерийских схваток, нападений разбойников — на редкость бессодержательны; например, в его батальных сценах мы видим каких-то всадников, сражающихся по причинам остающимся для зрителя неизвестными, причем художник с одинаковым равнодушием относится к обеим враждующим сторонам.



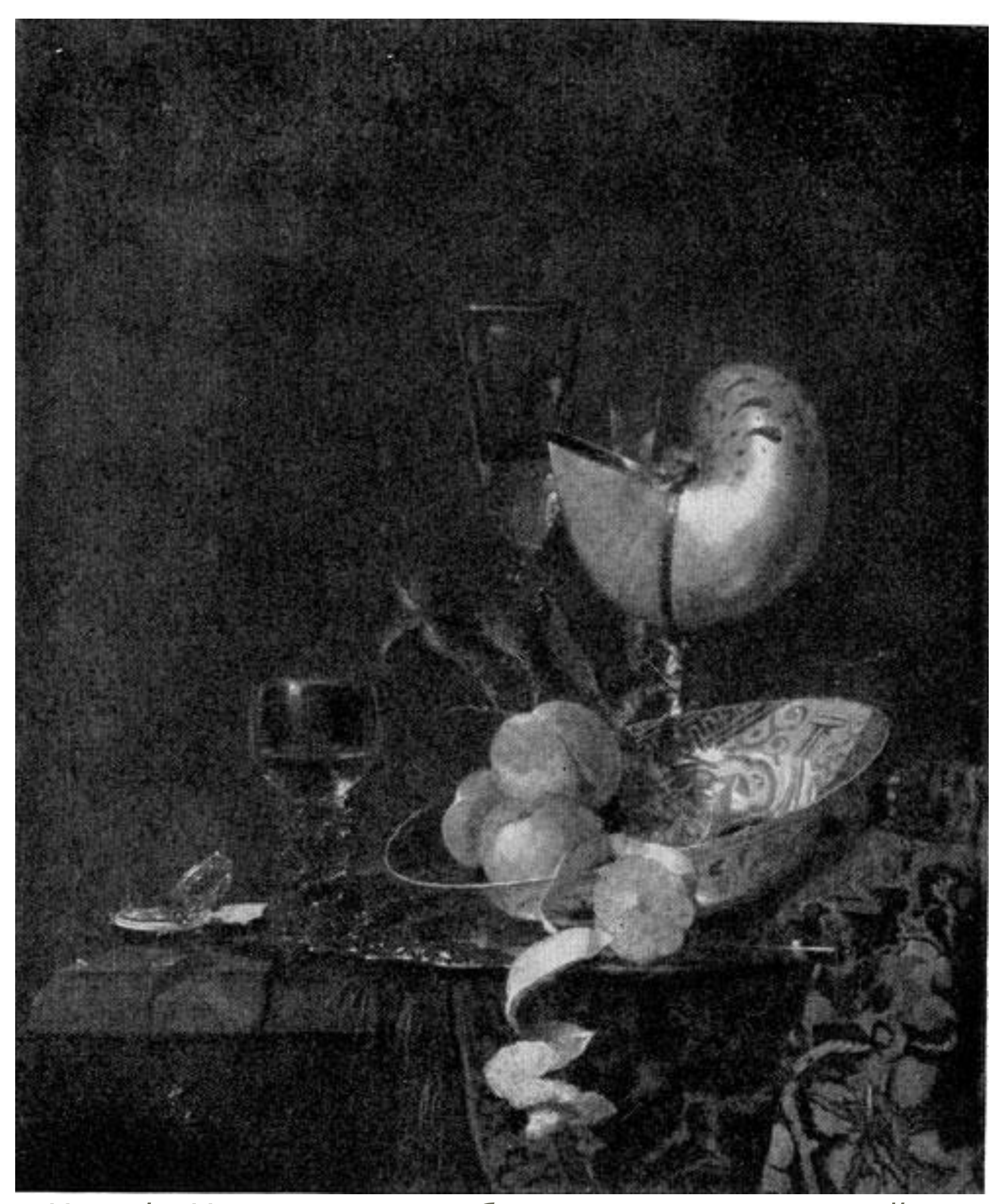
*Альберт Кейп. Пастух с коровами у реки. 1650-е гг. Лондон, Национальная галлерея.*



*Пауль Поттер. Коровы на пастбище. 1652 г. Гаага, Маурицхейс.*

С пейзажем в голландском искусстве тесно связан анималистический жанр. К наиболее крупным голландским мастерам-анималистам принадлежат Поттер и Кейн. Пауль Поттер (1625—-1654) изображает обычно пасущееся на лугах стадо коров либо ферму, около которой расположились коровы, лошади, козы, овцы и домашняя птица («Корова, смотрящаяся в воду», 1648, Гаага; «Коровы на пастбище».

Гаага; «Ферма», Эрмитаж), иногда он пишет одно или несколько животных крупным планом на фоне пейзажа («Бык», 1647, Гаага; «Собака на цепи». Эрмитаж). Живопись его отличается простотой, полным отсутствием эффектов, но твердостью, уверенностью и тщательностью выполнения. У Альберта Кейпа (1620 —1691) пейзаж играет обычно большую роль, нежели у Поттера: его излюбленный мотив—коровы на водопое; высокое небо в этих картинах часто дано в красном закатном освещении («Закат на реке», Эрмитаж, «Коровы на берегу ручья», ГМИИ им. А. С. Пушкина; «Пастух с коровами у реки», Лондон, Национальная галлерея).



*Биллем Кальф. Натюрморт с кубком из перламутровой раковины. Между 1655 и 1660 гг. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.*

Отпечаток общих особенностей голландской культуры второй половины 17 в. можно найти и в искусстве натюрморта. Место скромных «завтраков» Класа и Хеды заняли богатые и эффектные «десерты» Абрахама ван Бейерена (1620/21 — 1690) и Виллема Кальфа (1622—1693). Обычно оба мастера размещают на мраморном столе, небрежно накрытом собранным в складки цветным ковром, расписные фаянсовые блюда с персиками, апельсинами и лимонами, гроздья

винограда, бокалы из хрусталя, драгоценные кубки из перламутровых раковин и чеканного серебра. Несравненно сложнее и разнообразнее стали композиционные построения и эффекты освещения (особенно у Кальфа, у которого одни предметы выделены светом, а другие скрыты в полумраке, образуя причудливые контрасты); прежний единый коричневато-серый тон сменился изысканными красочными сочетаниями самых разнообразных оттенков. Наконец, блестящей виртуозности достигло мастерство художников в передаче материала и поверхности предметов: нарочито сопоставляются близкие по своему характеру объекты — например, мягкий пушок персиков с матовой пыльцой винограда, различные сорта стекла, тканей (натюрморты Бейерена «Фрукты» в Лейпциге, Кальфа — «Натюрморт» в Эрмитаже и «Натюрморт с кубком из перламутровой раковины» в ГМИИ им. А. С. Пушкина).

Начиная с 70-х гг. 17 в. голландское искусство вступает в период упадка. Социальное перерождение буржуазии сопровождалось копированием жизненного уклада и художественных вкусов французского дворянства. К этому времени многие из воспитанных в реалистических традициях мастеров более раннего поколения заканчивают свой жизненный путь. Искусство художников нового поколения утрачивает последние следы былого демократизма. Успехом пользуются только те художники, которые наиболее удачно подражают фламандским и французским мастерам. Особенно наглядно изменение социального типа голландского бюргера проявилось в портрете. Амстердамский портретист Бартоломеус ван дер Хельст (ок. 1613—1670), стоявший прежде на реалистических позициях, в своих поздних портретах пытается придать своим героям светский лоск и аристократические манеры. Еще дальше идут в этом направлении Абрахам Темпель и Каспар Нетсхер. Николас Мае (1634—1693), некогда ученик Рембрандта и автор привлекательных жанровых картин, ныне, имитируя Ван Дейка, изображает представителей голландского патрициата в формах барочного парадного портрета. Упадок сказывается во всех остальных жанрах. В живописи на библейские и

мифологические темы законодателями вкуса становится Герард де Лересс (1641 —1711), мастер, тяготеющий к парадности французского академизма («Жертвоприношение»; Эрмитаж); и Адриан ван дер Верф (1659—1722), в произведениях которого внешняя красивость и холодная вылощенность соединяются с фальшью и пустотой («Положение во гроб», 1703; «Сарра вводит к Аврааму Агарь», 1696; обе в Эрмитаже). В жанровой живописи преобладают пустое галантные сцены; всякая правда жизни исчезает из произведений Готфрида Схалькена и Вилдема Мириса. В пейзаже остаются мелочно выписанные городские виды Яна ван дер Хейдена (1637—1712), в натюрморте — мертвые букеты Яна ван Хейсума (1682—1749).

Особое место в голландской живописи конца 17—начала 18 в. занимает Арт де Гельдер (1645—1727). Гельдер был учеником Рембрандта в последние годы жизни великого мастера и, в отличие от большинства других его учеников, остался верным его традициям. Он глубже других воспринял особенности живописного метода Рембрандта и пытался следовать им даже в начале 18 в., когда сам Рембрандт был уже давно забыт.

*Арт де Гельдер. Художник в мастерской. 1685 г. Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт.*

*Арт де Гельдер. Шествие на Голгофу. Из серии («Страсти Христа». 1700-1710 гг. Мюнхен, Старая пинакотека.*

В своих ранних работах, например в дрезденской картине «Христос и Пилат перед народом» (1671), Гельдер заимствует композиционные мотивы из офортов своего учителя. Более самостоятелен Гельдер в таких своих произведениях, как «Руфь и Вооз» (Вена), «Ассур и Аман» (Берлин), а также в портретах, среди которых выделяются своим сюжетным и композиционным построением автопортрет из Эрмитаж и «Художник в мастерской» (Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт). Картины Гельдера, выдержанные в темных оливково-коричневых тонах, написаны в свободной живописной манере; художник любит применять изощренные фактурные эффекты — накладывание краски шпахтелем и пальцем, процарапывание ее обратным концом кисти. Последняя крупная работа Гельдера — цикл картин на темы страстей Христа (картины хранятся в Ашаффенбурге, Мюнхене и Амстердаме)— отмечена уже чертами субъективного произвола и свидетельствует об отходе от плодотворной реалистической традиции. Начало 18 столетия знаменует конец великой эпохи голландского реализма.

## Искусство Франции

В.Е.Быков (архитектура); Т.П.Каптерева(изобразительное искусство)

В 17 столетии перед французским народом после периода кровопролитных гражданских войн и хозяйственной разрухи встали задачи дальнейшего национального развития во всех областях экономической, политической и культурной жизни. В условиях абсолютной монархии — при Генрихе IV и особенно во второй четверти 17 в. при Ришелье, энергичном министре слабовольного Людовика XIII,— закладывалась и усиливалась система государственной централизации. В результате последовательной борьбы с феодальной оппозицией, эффективной экономической политики и укрепления своего

международного положения Франция достигла Значительных успехов, став одной из наиболее могущественных европейских держав.

Утверждение французского абсолютизма было основано на жестокой эксплуатации народных масс. Ришелье говорил, что народ подобен мулу, который привык таскать тяжести и портится от продолжительного отдыха больше, чем от работы. Французская буржуазия, развитию которой абсолютизм покровительствовал своей экономической политикой, находилась в двойственном положении: она стремилась к политическому господству, но в силу своей незрелости еще не могла встать на путь разрыва с королевской властью, возглавить народные массы, ибо буржуазия боялась их и была заинтересована в сохранении привилегий, дарованных ей абсолютизмом. Это подтвердилось в истории так называемой парламентской Фронды (1648—1649), когда буржуазия, испуганная мощным подъемом народной революционной стихии, совершив прямое предательство, пошла на компромисс с дворянством.

Абсолютизм предопределил многие характерные особенности в развитии французской культуры 17 века. К королевскому двору были привлечены ученые, поэты, художники. В 17 столетии во Франции были возведены грандиозные дворцовые и общественные сооружения, созданы величественные городские ансамбли. Но было бы неверно сводить все идейное многообразие французской культуры 17 в. только к выражению идей абсолютизма. Развитие французской культуры, будучи связано с выражением общенациональных интересов, носило более сложный характер, включая тенденции, весьма далекие от официальных требований.

Творческий гений французского народа проявил себя ярко и многогранно в философии, в литературе и в искусстве. 17 столетие дало Франции великих мыслителей Декарта и Гассенди, корифеев драматургии Корнеля, Расина и Мольера,

а в пластических искусствах — таких великих мастеров, как зодчий Ардуэн-Мансар и живописец Никола Пуссен.

Острая социальная борьба накладывала определенный отпечаток на все развитие французской культуры того времени. Общественные противоречия проявились, в частности, в том, что некоторые передовые деятели французской культуры оказались в состоянии конфликта с королевским двором и были вынуждены жить и работать вне Франции: Декарт уехал в Голландию, а Пуссен провел почти всю свою жизнь в Италии. Официальное придворное искусство в первой половине 17 в. развивалось главным образом в формах помпезного барокко. В борьбе с официальным искусством сложились две художественные линии, каждая из которых явилась выражением передовых реалистических тенденций эпохи. Мастера первого из этих направлений, получившие у французских исследователей наименование peintres de la realite, то есть живописцев реального мира, работали в столице, а также в провинциальных художественных школах, и при всех своих индивидуальных отличиях были объединены одной общей чертой: избегая идеальных форм, они обратились к прямому, непосредственному воплощению явлений и образов реальной действительности. Их лучшие достижения относятся прежде всего к бытовой картине и портрету; библейские и мифологические сюжеты также воплощались этими мастерами в образах, вдохновленных повседневной реальностью.

Но наиболее глубокое отражение существенных особенностей эпохи проявилось во Франции в формах второго из этих прогрессивных течений — в искусстве классицизма.

Специфика различных областей художественной культуры определила те или иные особенности эволюции этого стиля в драме, поэзии, в архитектуре и изобразительных искусствах, но при всех этих отличиях принципы французского классицизма обладают определенным единством.

В условиях абсолютистского строя с особой остротой должна была обнаружиться зависимость человека от общественных

установлений, от государственной регламентации и сословных барьеров. В литературе, в которой идейная программа классицизма нашла свое наиболее полное выражение, главенствующей становится тема гражданского долга, победы общественного начала над началом личным. Несовершенству действительности классицизм противопоставляет идеалы разумности и суровой дисциплины личности, с помощью которых должны преодолеваться противоречия реального бытия. Характерный для драматургии классицизма конфликт разума и чувства, страсти и долга нес в себе отражение свойственного данной эпохе противоречия между человеком и окружающим его миром. Представители классицизма находили воплощение своих общественных идеалов в Древней Греции и республиканском Риме, так же как олицетворением эстетических норм для них было античное искусство.

Архитектура, по самому своему характеру в наибольшей степени связанная с практическими интересами общества, оказалась в наиболее сильной зависимости от абсолютизма. Только в условиях мощной централизованной монархии было возможно в то время создание огромных, выполненных по единому плану городских и дворцовых ансамблей, призванных воплотить идею могущества абсолютного монарха. Не случайно поэтому, что расцвет архитектуры французского классицизма относится ко второй половине 17 в., когда централизация абсолютистской власти достигла своей вершины.

В несколько ином плане происходило развитие живописи классицизма, основоположником и главным представителем которой был величайший французский художник 17 в. Никола Пуссен.

Художественная теория живописи классицизма, основой для которой служили выводы итальянских теоретиков и высказывания Пуссена, во второй половине 17 столетия превратившаяся в последовательную доктрину, в идейном плане имеет много общего с теорией классицистической литературы и драматургии. Здесь также подчеркивается

общественное начало, торжество разума над чувством, значение античного искусства как непререкаемого образца. По словам Пуссена, произведение искусства должно напоминать человеку «о созерцании добродетели и мудрости, с помощью которых он сумеет остаться твердым и непоколебимым перед ударами судьбы».

В соответствии с этими задачами была разработана система художественных средств, применявшаяся в изобразительном искусстве классицизма, и строгая регламентация жанров. Ведущим считался жанр так называемой исторической живописи, включавший композиции на исторические, мифологические и библейские сюжеты. Ступенью ниже стояли портрет и пейзаж. Бытовой жанр и натюрморт в живописи классицизма фактически отсутствовали.

Но Пуссена в меньшей степени, чем французских драматургов, влекло к постановке проблем общественного бытия человека, к теме гражданского долга. В большей мере его привлекали красота человеческих чувств, размышления о судьбах человека, о его отношении к окружающему миру, тема поэтического творчества. Особенно должно быть отмечено важное значение для философско-художественной концепции Пуссена темы природы. Природа, которую Пуссен воспринимал как высшее воплощение разумности и красоты,— это жизненная среда для его героев, арена их действия, важный, нередко главенствующий компонент в образном содержании картины.

Для Пуссена античное искусство менее всего было суммой канонических приемов. Пуссен уловил в античном искусстве главное — его дух, его жизненную основу, органическое единство высокого художественного обобщения и чувства полноты бытия, образной яркости и большой общественной содержательности.

Творчество Пуссена падает на первую половину века, ознаменованную подъемом общественной и художественной жизни во Франции и активной социальной борьбой. Отсюда общая прогрессивная направленность его искусства, богатство

его содержания. Иное положение сложилось в последних десятилетиях 17 в., в период наибольшего усиления абсолютистского гнета и подавления прогрессивных явлений общественной мысли, когда централизация распространилась на художников, объединенных в Королевскую Академию и вынужденных служить своим искусством прославлению монархии. В этих условиях их искусство утратило глубокое общественное содержание, и на первый план выступили слабые, ограниченные черты классицистического метода.

* * *

В первой половине и середине 17 столетия во французской архитектуре постепенно складываются и начинают укореняться принципы классицизма. Почва для них была подготовлена зодчими французского Возрождения. Но в этот же период во французской архитектуре 17 в. еще сохранились традиции, восходящие к средневековью, а затем в свое время органически ассимилированные ренессансными зодчими. Они были настолько сильны, что даже классические ордеры приобрели в постройках первой половины века своеобразное истолкование. Композиция ордера — его расположение на поверхности стены, пропорции и детали — подчиняются принципам построения стены, сложившимся в готической архитектуре, с ее четко выделенными вертикальными элементами каркаса здания (простенками) и большими оконными проемами. Полуколонны и пилястры, заполняя простенки, группируются попарно или пучками; этот мотив в сочетании с многочисленными раскреповками и ярусным построением фасада придает зданию повышенную вертикальную устремленность, несвойственную классической системе ордерных композиций. К традициям, унаследованным французской архитектурой первой половины 17 в. от предшествующих эпох, следует отнести также расчленение здания на отдельные башнеобразные объемы, увенчанные устремленными ввысь пирамидальными кровлями. Заметное влияние на формирование архитектуры раннего классицизма оказали композиционные приемы и мотивы итальянского

барокко, применявшиеся главным образом в оформлении интерьеров.

Одним из ранних дворцовых сооружений первой половины 17 в. был Люксембургский дворец в Париже (1615—1620/21), построенный Саломоном де Бросом (после 1562—1626).

Композиция дворца характеризуется размещением основного и служебных, более низких корпусов-флигелей вокруг обширного парадного двора (курдонера). Одна сторона главного корпуса обращена во внутренний двор, другая — к обширному саду. В объемной композиции дворца четко проявились характерные для французской дворцовой архитектуры первой половины 17 в. традиционные черты, например выделение в главном трехэтажном корпусе дворца угловых и центрального башнеобразных объемов, увенчанных высокими кровлями, а также расчленение внутреннего пространства угловых башен на совершенно одинаковые жилые секции.

Облик дворца, в некоторых чертах которого еще сохраняется сходство с замками предшествующего столетия, благодаря закономерному и ясному композиционному построению, а также четкому ритмическому строю двухъярусных ордеров, расчленяющих фасады,— отличается монументальностью и представительностью.

Массивность стен подчеркивается горизонтальным рустом, сплошь покрывающим стены и ордерные элементы.

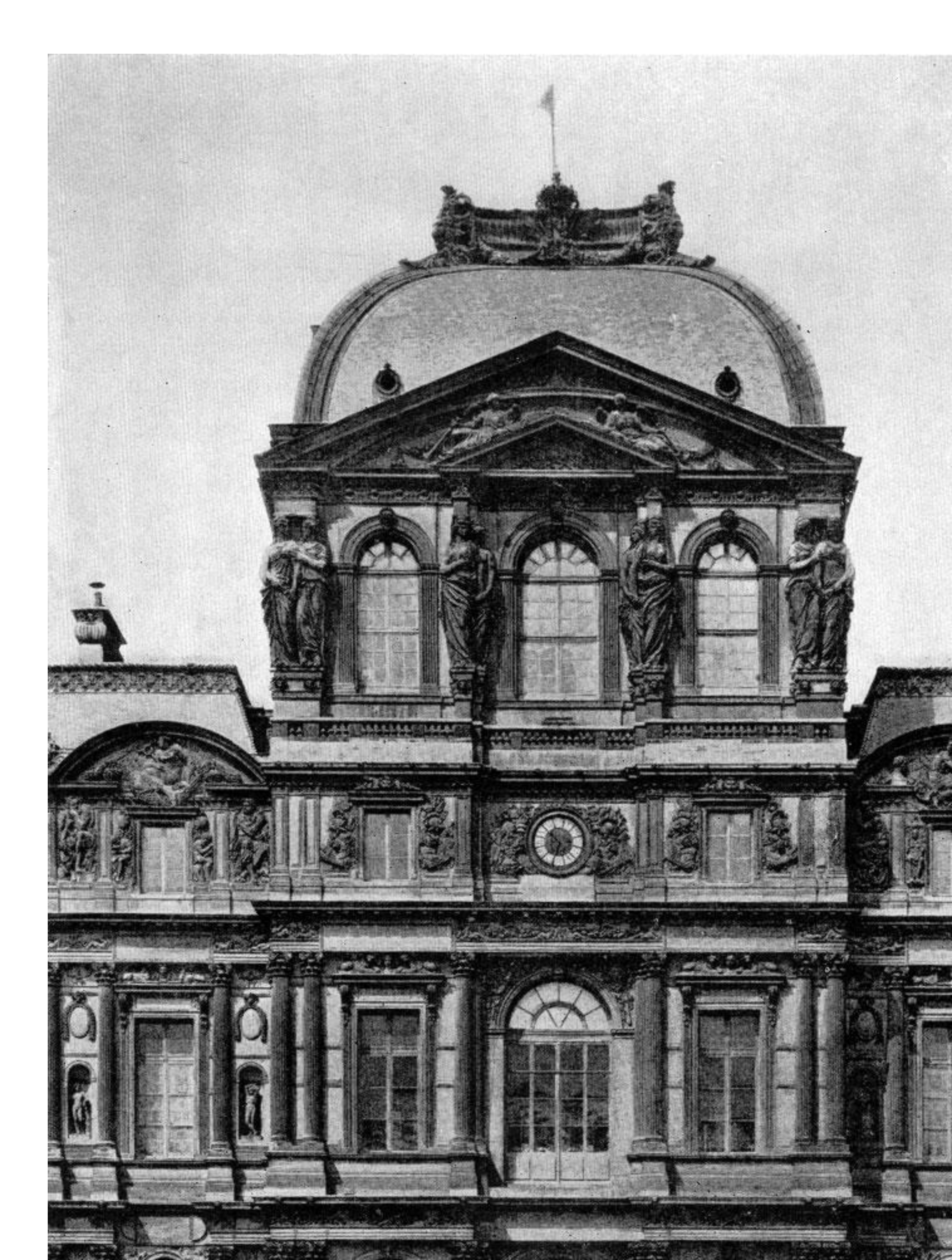
Среди других произведений де Броса видное место занимает фасад церкви Сен Жерве (начата в 1616) в Париже. В этом сооружении традиционная композиция фасада церквей итальянского барокко сочетается с готизирующей вытянутостью пропорций.

К первой половине 17 в. относятся ранние примеры крупных ансамблевых решений. Создателем первого в архитектуре французского классицизма ансамбля дворца, парка и города Ришелье (начат в 1627) был Жак Лемерсье (ок. 1585—1654).

Композиция ныне не сохранившегося ансамбля была основана на принципе пересечения под прямым углом двух главных осей. Одна из них совпадает с главной улицей города и парковой аллеей, соединяющей город с площадью перед дворцом, другая является главной осью дворца и парка. Планировка парка построена на строго регулярной системе пересекающихся под прямым углом или расходящихся из одного центра аллей.

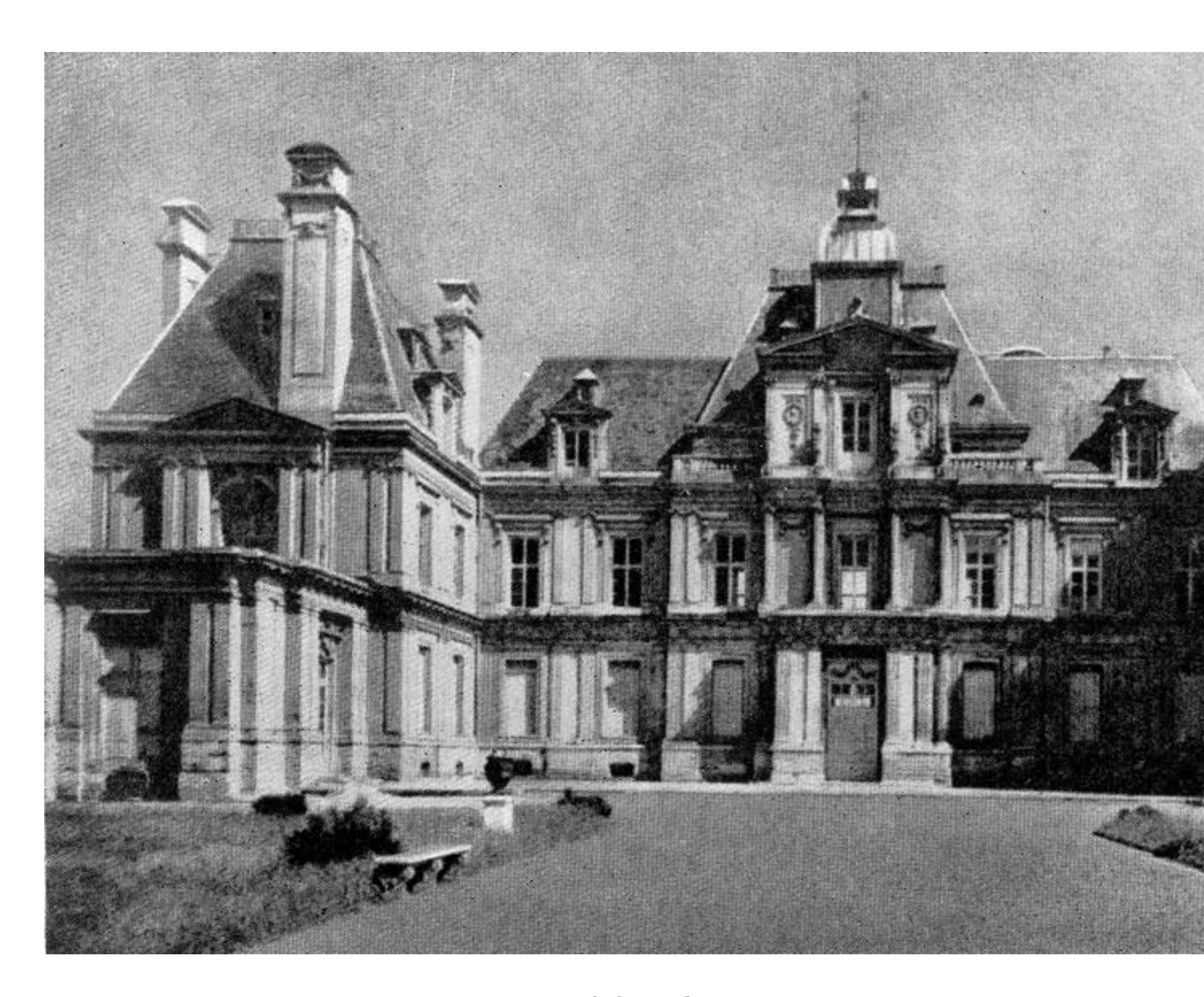
Расположенный в стороне от дворца, город Ришелье был окружен стеной и рвом, образуя общий план в форме прямоугольника. Планировка улиц и кварталов города подчинена той же строгой системе прямоугольных координат, как и ансамбль в целом, что свидетельствует о сложении в первой половине 17 в. новых градостроительных принципов и решительном разрыве со стихийно формировавшейся планировкой средневекового города с его кривыми и узкими уличками, маленькими тесными площадями, скученной и хаотичной застройкой. Здание дворца Ришелье разделялось на главный корпус и флигели, которые образовывали перед ним большой замкнутый прямоугольный двор с парадным въездом. Главное здание с флигелями по традиции, восходящей к средневековым и ренессанснъш замкам, было окружено рвом, наполненным водой. Планировка и объемная композиция главного корпуса и флигелей с четко выделенными угловыми башнеобразными объемами были близки к рассмотренному выше Люксембургскому дворцу.

В ансамбле города и дворца Ришелье некоторые части были еще недостаточно проникнуты единством, однако в целом Лемерсье удалось создать новый тип сложной и строгой пространственной композиции, неизвестной архитектуре итальянского Возрождения и барокко.



*Жак Лемерсье. Павильон часов. Центральная часть западного фасада Лувра. Начат в 1624 г.*

Выдающимся произведением архитектуры первой половины 17 в. была другая постройка Лемерсье — Павильон часов (начат в 1624), составляющий центральную часть западного фасада Лувра. Композиция этого замечательного по пропорциям и прорисовке деталей фасада была обусловлена его органической связью с воздвигнутым Леско еще в 16 столетии фасадом Лувра — одним из лучших образцов французского Ренессанса. Умело сочетая архитектуру строгих и в то же время пластически насыщенных фасадов павильона с богато декорированным ордером и скульптурными вставками фасадом Леско, Лемерсье придает павильону особую внушительность и монументальность. Он воздвиг над третьим, аттиковым этажом высокий четвертый этаж, увенчанный системой барочных по сочетанию, но классических по деталям фронтонов, поддерживаемых парными кариатидами, и завершил объем павильона мощной купольной кровлей.



*Франсуа Мансар. Дворец Мезон-Лаффит близ Парижа. 1642-1650 гг. Главный фасад.*

Наряду с Лемерсье крупнейшим зодчим первой половины столетия был Франсуа Мансар (1598—1666). К числу его выдающихся произведений нужно отнести загородный дворец Мезон-Лаффит (1642—1650), возведенный невдалеке от Парижа. В отличие от традиционной схемы более ранних городских и загородных дворцов, здесь нет замкнутого двора, образуемого служебными флигелями. Все служебные помещения размещаются в цокольном этаже здания. Скомпонованное в виде буквы П, открытое и легко обозримое со всех четырех сторон монументальное здание дворца,

увенчанное высокими пирамидальными кровлями, отличается композиционной цельностью и выразительным силуэтом. Здание окружено наполненным водой рвом, и его расположение как бы на островке в красивом водном обрамлении хорошо связывало дворец с природным окружением, подчеркивая его главенство в композиции ансамбля.

В отличие от более ранних дворцов внутреннее пространство здания характеризуется большим единством и задумано как система связанных между собой разнообразных по форме и архитектурной отделке парадных залов и гостиных с балконами и террасами, выходящими в парк и двор-сад. В строго упорядоченном построении интерьера уже отчетливо проявляются черты классицизма. Жилые и служебные помещения, расположенные в первом и третьем этажах (а не в боковых башнеобразных объемах, как, например, в Люксембургском дворце), не нарушают пространственного единства интерьеров здания, парадных и торжественных. Примененная Мансаром система расчленения этажей строгим дорическим ордером в первом этаже и более легким ионическим — во втором представляет собой мастерскую попытку привести к стилевому единству новые классицистические и старые традиционные архитектурные формы.

Другое крупное произведение Франсуа Мансара — церковь Валь де Грае (1645—1665) была построена по его проекту уже после его смерти. В основу композиции плана была положена традиционная схема купольной базилики с широким центральным нефом, перекрытым цилиндрическим сводом, и куполом на средокрестии. Как и во многих других французских культовых сооружениях 17 в., фасад здания восходит к традиционной схеме церковного фасада итальянского барокко. Церковь увенчана приподнятым на высоком барабане куполом, одним из наиболее высоких куполов Парижа.

Таким образом, в первой половине 17 в. начинается процесс вызревания нового стиля и подготовляются условия для расцвета французского зодчества второй половины столетия.

* * *

В начале 17 в., после периода гражданских войн и связанного с ними известного спада культурной жизни, в изобразительном искусстве, как и в архитектуре, можно было наблюдать борьбу пережитков старого с ростками нового, примеры следования косным традициям и смелого художественного новаторства.

Наиболее интересным художником этого времени был работавший в первые десятилетия 17 столетия гравер и рисовальщик Жак Калло (ок. 1592—1635). Он родился в Нанси, в Лотарингии, юношей уехал в Италию, где жил вначале в Риме, а затем во Флоренции, где находился вплоть до своего возвращения на родину в 1622 году.

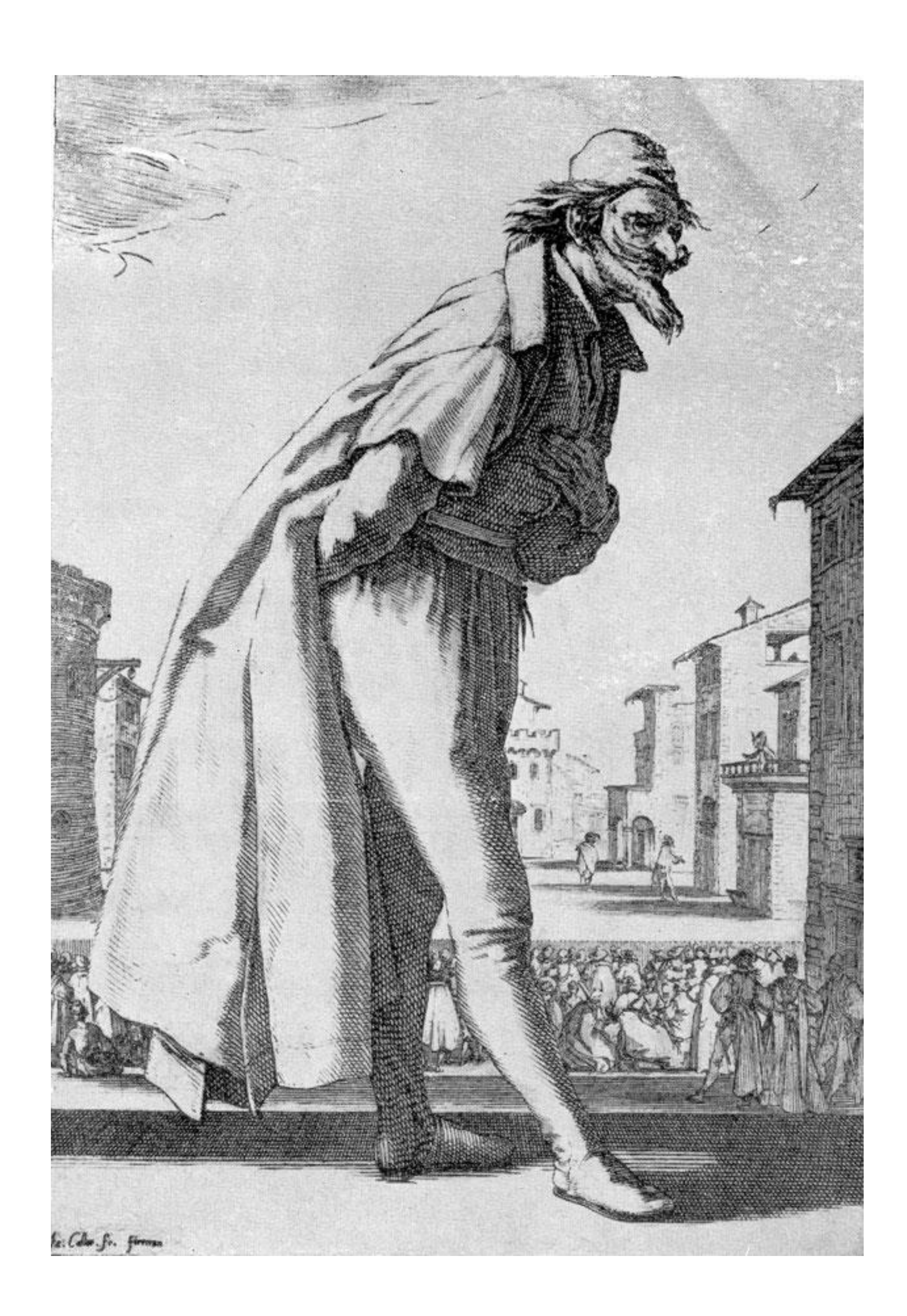
Очень плодовитый мастер, Калло создал более тысячи пятисот гравюр, чрезвычайно разнообразных по своим темам. Ему пришлось работать при французском королевском дворе и герцогских дворах Тосканы и Лотарингии. Однако блеск придворной жизни не заслонил от него — тонкого и острого наблюдателя — многообразия окружающей действительности, полной резких социальных контрастов, изобиловавшей жестокими военными потрясениями.

Калло — художник переходной эпохи; сложность и противоречивость его времени объясняют противоречивые черты в его искусстве. Еще заметны в работах Калло пережитки маньеризма — они сказываются и в мировосприятии художника и в его изобразительных приемах. Вместе с тем творчество Калло дает яркий пример проникновения во французское искусство новых, реалистических тенденций.

Калло работал в технике офорта, которую он усовершенствовал. Обычно мастер использовал при

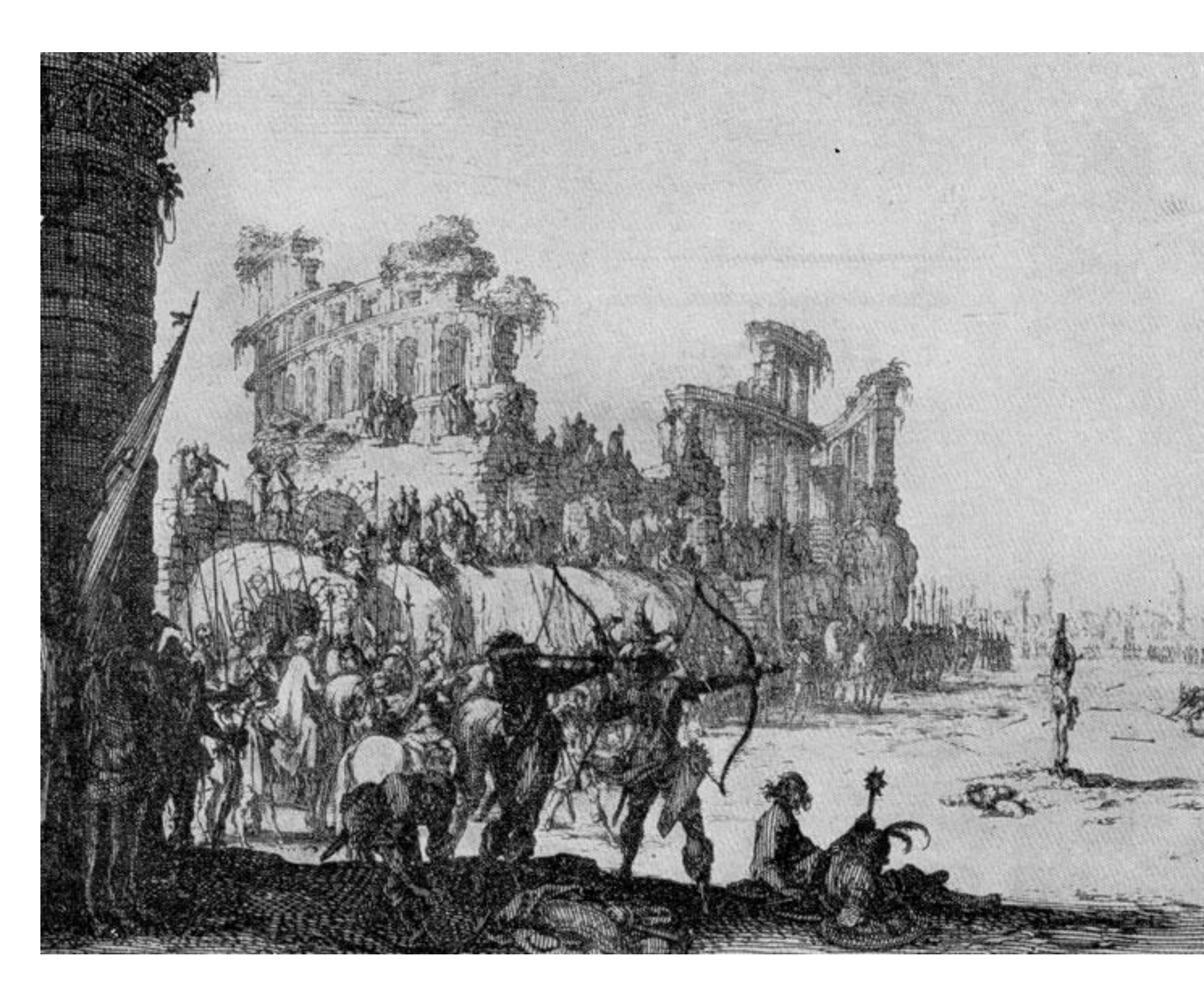
гравировании повторное травление, что позволяло ему добиваться особой четкости линий и твердости рисунка.

*Жак Калло. Офорт из серии «Нищие». 1622 г.*



*Жак Калло. Кассандр. Офорт из серии «Три Панталоне». 1618 г.*

В произведениях Калло раннего периода еще сильны элементы фантастики. Они сказываются в стремлении к причудливым сюжетам, к преувеличенной гротескной выразительности; мастерство художника иногда принимает характер самодовлеющей виртуозности. Эти черты особенно ярко сказываются в сериях гравюр 1622 г.—«Балли» («Танцы») и «Гобби» («Горбуны»), созданных под впечатлением итальянской комедии масок. Произведения подобного рода, еще во многом поверхностные, свидетельствуют о несколько односторонних поисках художником внешней выразительности. Но в других сериях гравюр уже отчетливее выражаются реалистические тенденции. Такова целая галлерея типов, которых художник мог непосредственно видеть на улицах: горожан, крестьян, солдат (серия «Каприччи», 1617), цыган (серия «Цыгане», 1621), бродяг и нищих (серия «Нищие», 1622). Эти маленькие фигурки, выполненные с исключительной остротой и наблюдательностью, обладают необычайной подвижностью, острой характерностью, выразительностью поз и жестов. С виртуозным артистизмом передает Калдо элегантную непринужденность кавалера (серия «Каприччи»), четкий ритм танца в фигурах итальянских актеров и их ужимки (серия «Балли»), тяжеловесную чопорность провинциальной аристократии (серия «Лотарингское дворянство»), старческие фигуры в лохмотьях (серия «Нищие»).



*Жак Калло. Мученичество св. Себастьяна. Офорт. 1632-1633 гг.*

Наиболее содержательны в творчестве Калло его многофигурные композиции. Тематика их очень разнообразна: это изображение придворных празднеств («Турнир в Нанси», 1626), ярмарок («Ярмарка в Импрунете», 1620), военных триумфов, битв (панорама «Осада Бреды», 1627), охот («Большая охота», 1626), сцен на мифологические и религиозные сюжеты («Мученичество св. Себастьяна», 1632—1633). В этих сравнительно небольших по размерам листах мастер создает широкую картину жизни. Гравюры Калло носят панорамный характер; художник смотрит на происходящее как бы издалека, что позволяет ему добиться широчайшего

пространственного охвата, включить в изображение огромные массы людей, многочисленные разнохарактерные эпизоды. Несмотря на то, что фигуры (а тем более детали) в композициях Калло нередко очень малы по размерам, они выполнены художником не только с замечательной точностью рисунка, но и в полной мере обладают жизненностью и характерностью. Однако метод Калло таил в себе отрицательные стороны; индивидуальные особенности действующих лиц, отдельные детали нередко становятся неуловимыми в общей массе многочисленных участников события, главное теряется среди второстепенного. Недаром обычно говорят, что Калло смотрит на свои сцены как бы в перевернутый бинокль: его восприятие подчеркивает отдаленность художника от изображаемого события. Эта специфическая особенность Калло — вовсе не формальный прием, она закономерно связана с его художественным мировоззрением. Калло работал в эпоху кризиса, когда идеалы Возрождения утратили свою силу, а новые положительные идеалы еще не утвердили себя. Человек у Калло, по существу, бессилен перед внешними силами. Не случайно темы некоторых композиций Калло приобретают трагическую окраску. Такова, например, гравюра «Мученичество св. Себастьяна». Трагическое начало в этом произведении заключено не только, в его сюжетном решении — художник представил многочисленных стрелков, спокойно и расчетливо, как по мишени на стрельбище, выпускающих стрелы в привязанного к столбу Себастьяна,— но и в том чувстве одиночества и бессилия, которое выражено в осыпаемой тучей стрел крошечной, трудно различимой фигурке святого, словно затерявшейся в огромном безграничном пространстве.

Наибольшей остроты достигает Калло в двух сериях «Бедствий войны» (1632—1633). С беспощадной правдивостью показал художник страдания, которые обрушились на его родную Лотарингию, захваченную королевскими войсками. Гравюры этого цикла изображают сцены казней и грабежей, наказание мародеров, пожары, жертв войны — нищих и калек на дорогах. Художник подробно повествует о страшных

событиях. В этих изображениях нет никакой идеализации и сентиментальной жалости. Калло как будто бы не выражает своего личного отношения к происходящему, он кажется бесстрастным наблюдателем. Но в самом факте объективного показа бедствий войны заключена определенная направленность и прогрессивный смысл творчества этого художника.

На раннем этапе французского абсолютизма в придворном искусстве преобладающее значение имело направление барочного характера. Первоначально, однако, поскольку во Франции не было значительных мастеров, королевский двор обращался к знаменитым иностранным художникам. Так, например, в 1622 г. для создания монументальных композиций, украсивших недавно построенный Люксембургский дворец, был приглашен Рубенс.

Постепенно наряду с иностранцами стали выдвигаться и французские мастера. В конце 1620-х гг. почетное звание «первого художника короля» получил Симон Вуэ (1590—1649). Долгое время Вуэ жил в Италии, работая над росписями церквей и по заказам меценатов. В 1627 г. он был вызван Людовиком XIII во Францию. Многие из созданных Вуэ росписей не сохранились до нашего времени и известны по гравюрам. Ему принадлежат помпезные, выдержанные в ярких красочных тонах композиции религиозного, мифологического и аллегорического содержания. Образцами его работ могут служить «Св. Карл Борромей» (Брюссель), «Принесение во храм» (Лувр), «Геркулес среди богов Олимпа» (Эрмитаж).

Вуэ создал и возглавил официальное, придворное направление во французском искусстве. Вместе со своими последователями он перенес во французскую монументальную декоративную живопись приемы итальянского и фламандского барокко. По существу, творчество этого мастера было мало самостоятельно. Обращение Вуэ в его поздних произведениях к классицизму также свелось лишь к чисто внешним заимствованиям. Лишенное подлинной монументальности и силы, иногда до приторности слащавое, поверхностное и

бьющее на внешний эффект, искусство Вуэ и его последователей было слабо связано с живой национальной традицией.

В борьбе с официальным направлением в искусстве Франции формировалось и крепло новое реалистическое течение — peintres de la realite («живописцы реального мира»). Лучшие мастера этого направления, обратившиеся в своем искусстве к конкретному изображению реальной действительности, создали человечные, полные высокого достоинства образы французского народа.

На раннем этапе развития этого направления многие из примыкавших к нему мастеров испытали воздействие искусства Караваджо. Для одних Караваджо оказался художником, в значительной мере предопределившим их тематику и сами изобразительные приемы, другие мастера сумели более творчески свободно использовать ценные стороны караваджистского метода.

К числу первых из них принадлежал Валантен (собственно, Жан де Булонь; 1594—1632). В 1614 г. Валантен приехал в Рим, где и протекала его деятельность. Подобно другим караваджистам, Валантен писал картины на религиозные сюжеты, трактуя их в жанровом духе (например, «Отречение Петра»; Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина), но наиболее известны его крупнофигурные жанровые композиции. Изображая в них традиционные для караваджизма мотивы, Валантен стремится к их более острому истолкованию. Примером этого лв.шется одна из лучших его картин—«Игроки в карты» (Дрезден, Галлерея), где эффектно обыгран драматизм ситуации. Выразительно показаны наивность неопытного юноши, хладнокровие и самоуверенность играющего с ним шулера и особенно зловещий облик закутанного в плащ его соучастника, подающего знаки из-за спины юноши. Контрасты светотени в данном случае используются не только для пластической моделировки, но и для усиления драматического напряжения картины.

К выдающимся мастерам своего времени относится Жорж де Латур (1593— 1652). Знаменитый в свое время, он в дальнейшем был совершенно забыт; облик этого мастера выявился лишь в недавнее время.

Пока что творческая эволюция художника остается во многом неясной. Немногие биографические сведения, сохранившиеся о Латуре, чрезвычайно отрывочны. Латур родился в Лотарингии вблизи Нанси, затем переехал в город Люневиль, где и провел всю свою остальную жизнь. Существует предположение, что в молодости он посетил Италию. Латур испытал сильное влияние искусства Караваджо, но его творчество далеко вышло за пределы простого следования приемам караваджизма; в искусстве люневильского мастера нашли выражение самобытные черты складывающейся национальной французской живописи 17 века.

Латур писал главным образом картины на религиозные сюжеты. То, что он провел свою жизнь в провинции, наложило свой отпечаток на его искусство. В наивности его образов, в оттенке религиозного воодушевления, который можно уловить в некоторых его произведениях, в подчеркнутой статичности его образов и в своеобразной элементарности его художественного языка еще сказываются в какой-то степени отголоски средневекового мировосприятия. Но в лучших своих работах художник создает образы редкой душевной чистоты и большой поэтической силы.

*Жорж де Латур. Рождество. 1640-е гг. Ренн, Музей.*

*Жорж де Латур. Рождество. Фрагмент.*

Одно из самых лиричных произведений Латура— картина «Рождество» (Ренн, Музей). Она отличается простотой, почти скупостью художественных средств и в то же время глубокой правдивостью, с которой изображены молодая мать, с задумчивой нежностью баюкающая ребенка, и пожилая женщина, которая, бережно прикрыв рукой горящую свечу, всматривается в черты новорожденного. Свет в этой композиции приобретает огромное значение. Рассеивая ночную тьму, он выделяет с пластической осязательностью четкие, до предела обобщенные объемы фигур, лица крестьянского типа и трогательную фигурку спеленатого ребенка; под действием света загораются глубокие, насыщенные сильным цветовым звучанием тона одежд. Его ровное и спокойное сияние создает атмосферу торжественности ночной тишины, нарушаемой лишь мерным дыханием спящего ребенка.

Близко по своему настроению к «Рождеству» и луврское «Поклонение пастухов». Правдивый облик французских крестьян, красоту их простого чувства художник воплощает с подкупающей искренностью.

*Жорж де Латур. Св. Иосиф-плотник. 1640-е гг. Париж, Лувр.*

*Жорж де Латур. Явление ангела св. Иосифу. 1640-е гг. Нант, Музей изящных искусств.*

Картины Латура на религиозные темы часто трактованы в жанровом духе, но при этом они лишены оттенка тривиальности и будничности. Таковы уже упомянутые «Рождество» и «Поклонение пастухов», «Кающаяся Магдалина» (Лувр) и подлинные шедевры Латура—«Св. Иосиф-плотник» (Лувр) и «Явление ангела св. Иосифу» (Нант, Музей), где ангел — стройная девочка — касается руки задремавшего у свечи Иосифа жестом одновременно властным и нежным. Ощущение духовной чистоты и спокойной созерцательности в этих произведениях поднимает образы Латура над повседневностью.

*Жорж де Латур. Св. Себастьян, оплакиваемый св. Ириной. 1640-1650-е гг. Берлин.*

К высшим достижениям Латура относится «Св. Себастьян, оплакиваемый св. Ириной» (Берлин). В безмолвии глубокой ночи, освещаемые лишь ярким пламенем свечи, над распростертым телом пронзенного стрелами Себастьяна поникли скорбные фигуры оплакивающих его женщин. Художник сумел здесь передать не только общее чувство, объединяющее всех участников действия, но и оттенки этого чувства в каждой из четырех плакальщиц — оцепенелую застылость, скорбное недоумение, горький плач, трагическое отчаяние. Но Латур очень сдержан в показе страдания—он нигде не допускает преувеличения, и тем сильнее воздействие его образов, в которых не столько лица, сколько движения, жесты, сами силуэты фигур приобрели огромную эмоциональную выразительность. Новые черты улавливаются в образе Себастьяна. В его прекрасной возвышенной наготе воплощено героическое начало, роднящее этот образ с созданиями мастеров классицизма.

В этой картине Латур отошел от бытовой окраски образов, от несколько наивной элементарности, присущей его более ранним произведениям. Прежний камерный охват явлений, настроение сосредоточенной интимности сменились здесь большей монументальностью, чувством трагического величия. Даже излюбленный у Латура мотив горящей свечи воспринимается по-иному, более патетично — ее огромное, уносящееся кверху пламя напоминает пламя факела.

Чрезвычайно важное место в реалистической живописи Франции первой половины 17 в. занимает искусство Луи Ленена. Луи Ленен, как и его братья Антуан и Матье, работал главным образом в области крестьянского жанра. Изображение жизни крестьян придает произведениям Лененов яркую демократическую окраску. Искусство их было надолго забыто, и только с середины 19 в. началось изучение и коллекционирование их произведений.

Братья Ленен —Антуан (1588—1648), Луи (1593—1648) и Матье (1607—1677)-были уроженцами города Лана в Пикардии. Они происходили из мелкобуржуазной семьи. Юность, проведенная в родной Пикардии, дала им первые и самые яркие впечатления сельской жизни. Переехав в Париж, Ленены остались чужды шуму и блеску столицы. Они имели общую мастерскую, во главе которой стоял старший из них — Антуан. Он был и непосредственным учителем своих младших братьев. В 1648 г. Антуан и Луи Ленен были приняты в только что созданную Королевскую Академию живописи и скульптуры.

Антуан Ленен был добросовестным, но не очень одаренным художником. В его творчестве, в котором преобладали портретные работы, еще много архаичного; дробна и застыла композиция, характеристики не отличаются многообразием («Семейный портрет», 1642; Лувр). Искусство Антуана положило начало творческим поискам его младших братьев, и прежде всего крупнейшего из них — Луи Ленена.

Ранние работы Луи Ленена близки произведениям его старшего брата. Возможно, что Луи вместе с Матье совершил поездку в Италию. Караваджистская традиция оказала известное влияние на формирование его искусства. С 1640 г. Луи Ленен проявляет себя как вполне самостоятельный и оригинальный художник.

У Жоржа де Латура люди из народа изображались еще в произведениях на религиозные сюжеты. Луи Ленен непосредственно обратился в своем творчестве к жизни французского крестьянства. Новаторство Луи Ленена заключается в принципиально новой трактовке жизни народа. Именно в крестьянах художник видит лучшие стороны человека. Он относится к своим героям с чувством глубокого уважения; ощущением строгости, простоты и правдивости исполнены его сцены крестьянского быта, где действуют величаво-спокойные, полные достоинства скромные, неторопливые люди.

В своих полотнах он развертывает композицию на плоскости подобно рельефу, располагая фигуры в определенных пространственных границах. Выявленные четкой, обобщенной линией контура, фигуры подчиняются продуманному композиционному замыслу. Прекрасный колорист, Луи Ленен подчиняет сдержанную цветовую гамму серебристому тону, достигая мягкости и изысканности красочных переходов и соотношений.

Самые зрелые и совершенные произведения Луи Ленена были созданы в 1640-е годы.

*Луи Ленен. Посещение бабушки. 1640-е гг. Ленинград, Эрмитаж.*

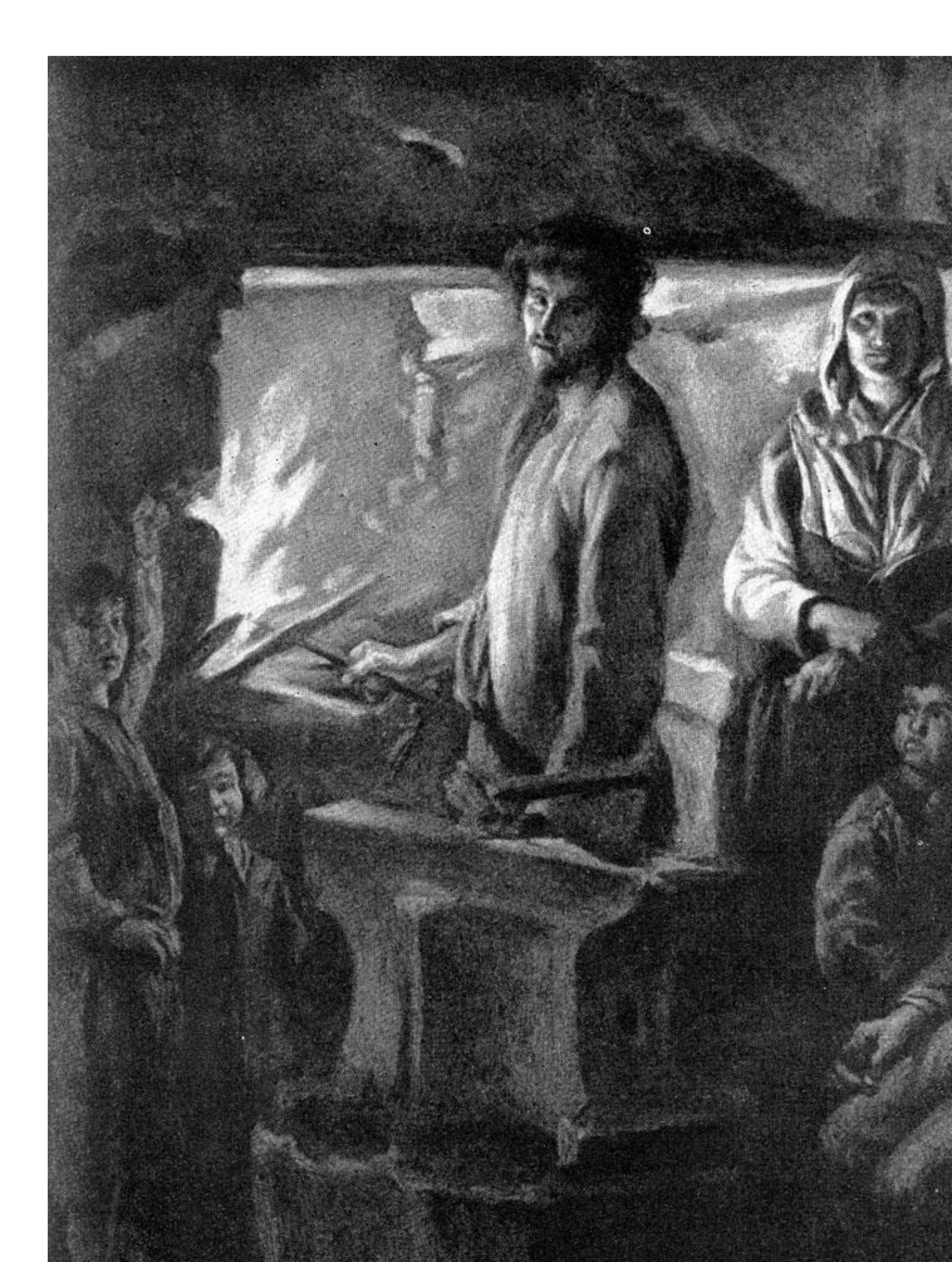
Скуден завтрак бедной крестьянской семьи в картине «Крестьянская трапеза» (Лувр), но каким чувством собственного достоинства проникнуты эти труженики, сосредоточенно слушающие мелодию, которую мальчик наигрывает на скрипке. Всегда сдержанные, мало связанные друг с другом действием, герои Ленена воспринимаются тем не менее как члены коллектива, объединенного единством

настроения, общностью восприятия жизни. Поэтическим чувством, задушевностью проникнута его картина «Молитва перед обедом» (Лондон, Национальная галлерея); строго и просто, без всякого оттенка сентиментальности изображена сцена посещения старой крестьянки ее внуками в эрмитажном полотне «Посещение бабушки»; торжественна полная спокойной жизнерадостности, классически ясная «Остановка всадника» (Лондон, музей Виктории и Альберта).

*Луи Ленен. Семейство молочницы. 1640-е гг. Ленинград, Эрмитаж.*

В 1640-е гг. Луи Ленен создает и одно из самых лучших своих произведений—«Семейство молочницы» (Эрмитаж). Раннее, овеянное туманной дымкой утро; крестьянская семья отправляется на рынок. С теплым чувством изображает

художник этих простых людей, их открытые лица: состарившуюся от труда и лишений молочницу, усталого крестьянина, толстощекого рассудительного мальчугана и болезненную, хрупкую, не по годам серьезную девочку. Пластически законченные фигуры четко выступают на легком воздушном фоне. Чудесен пейзаж: широкая долина, далекий город на горизонте, подернутое серебристой дымкой синее бескрайнее небо. С большим мастерством передает художник материальность предметов, их фактурные особенности, тусклое сияние медного бидона, твердость каменистой почвы, грубость простой домотканой одежды крестьян, мохнатую шерсть ослика. Техника мазка очень разнообразна: гладкое, почти эмалевое письмо соединяется со свободной трепетной живописью.



*Луи Ленен. Кузница. 1640-е гг. Париж, Лувр.*

Высшим достижением Луи Ленена может быть названа его луврская «Кузница». Обычно Луи Ленен изображал крестьян во время трапезы, отдыха, развлечений; здесь же объектом его изображения стала сцена труда. Замечательно, что именно в труде художник увидел подлинную красоту человека. Мы не найдем в творчестве Луи Ленена образов, которые были бы в такой степени исполнены силы и гордости, как герои его «Кузницы»— простой кузнец в окружении семьи. В композиции больше свободы, движения, остроты; прежнее ровное, рассеянное освещение сменилось контрастами светотени, усиливающими эмоциональную выразительность образов; в самом мазке больше энергии. Выход за рамки традиционных сюжетов, обращение к новой теме способствовали в данном случае созданию одного из ранних впечатляющих образов труда в европейском изобразительном искусстве.

В крестьянском жанре Луи Ленена, проникнутом особым благородством и ясным, как бы очищенным восприятием жизни, не отражены в прямой форме резкие социальные противоречия того времени. Его образы в психологическом отношении подчас слишком нейтральны: чувство спокойного самообладания как бы поглощает все многообразие переживаний его героев. Тем не менее в эпоху жесточайшей эксплуатации народных масс, доводившей жизнь французского крестьянства почти до уровня жизни животных, в условиях нараставшего в недрах общества мощного народного протеста искусство Луи Ленена, утверждавшее человеческое достоинство, нравственную чистоту и моральную силу французского народа, имело большое прогрессивное значение.

В период дальнейшего усиления абсолютизма реалистический крестьянский жанр не имел благоприятных перспектив для своего развития. Это подтверждается примером творческой эволюции младшего из Лененов —

Матье. Будучи моложе Луи на четырнадцать лет, он, по существу, принадлежал уже к другому поколению. В своем искусстве Матье Ленен тяготел к вкусам дворянского общества. Он начал свой творческий путь как последователь Луи Ленена («Крестьяне в кабачке»; Эрмитаж). В дальнейшем тематика и весь характер его творчества резко меняются — Матье пишет портреты аристократов и элегантные жанровые сцены из жизни «хорошего общества».

К направлению «живописцев реального мира» принадлежало большое число провинциальных художников, которые, значительно уступая таким мастерам, как Жорж де Латур и Луи Ленен, сумели создать живые и правдивые произведения. Таковы, например, Робер Турнье (1604 — 1670), автор строгой и выразительной картины «Снятие со креста» (Тулуза, Музей), Ришар Тассель (1580 — 1660), написавший острый по характеристике портрет монахини Катрин де Монтолон (Дижон, Музей), и другие.

В первой половине 17 в. реалистические тенденции развиваются также и в области французского портрета. Крупнейшим портретистом этого времени был Филипп де Шампень (1602 — 1674). Фламандец по происхождению, он всю свою жизнь провел во Франции. Будучи близок ко двору, Шампень пользовался покровительством короля и Ришелье.

Шампень начал свою карьеру как мастер декоративной живописи, он писал также картины на религиозные сюжеты. Однако наиболее широко дарование Шампеня раскрылось в области портрета. Он был своеобразным историографом своего времени. Ему принадлежат портреты членов королевского дома, государственных деятелей, ученых, писателей, представителей французского духовенства.

*Филипп де Шампень. Портрет Арно д'Андильи. 1650 г. Париж, Лувр.*

Среди произведений Шампеня наиболее известен портрет кардинала Ришелье (1636, Лувр). Кардинал изображен во весь рост; он как бы медленно проходит перед зрителем. Его фигура в кардинальской мантии с широкими ниспадающими складками очерчивается ясным и четким контуром на фоне парчовой драпировки. Насыщенные тона розовато-красной мантии и золотистого фона оттеняют тонкое, бледное лицо кардинала, его подвижные руки. При всей своей парадности портрет, однако, лишен внешней бравурности и не перегружен аксессуарами. Его подлинная монументальность — в чувстве внутренней силы и собранности, в простоте художественного решения. Естественно, что еще большей строгостью и жизненной убедительностью отличаются портреты Шампеня, лишенные репрезентативного характера. К лучшим произведениям мастера относится находящийся в Лувре портрет Арно д'Андильи (1650).

* * *

И художникам классицизма и «живописцам реального мира» были близки передовые идеи эпохи — высокое представление о достоинстве человека, стремление к этической оценке его поступков и ясное, очищенное от всего случайного восприятие мира. В силу этого оба направления в живописи, несмотря на имевшиеся между ними отличия, тесно соприкасались между собой.

Классицизм приобретает ведущее значение во французской живописи со второй четверти 17 века. Творчество его крупнейшего представителя Никола Пуссена — вершина французского искусства 17 столетия.

Пуссен родился в 1594 г. вблизи города Андели в Нормандии в семье небогатого военного. О юношеских годах Пуссена и его раннем творчестве известно очень мало. Возможно, его первым учителем был посетивший в эти годы Андели

странствующий художник Кантен Варен, встреча с которым имела решающее значение для определения художественного призвания юноши. Вслед за Вареном Пуссен тайно от родителей покидает родной город и уезжает в Париж. Однако Эта поездка не приносит ему удачи. Лишь спустя год он вторично попадает в столицу и проводит там несколько лет. Уже в юношеские годы Пуссен обнаруживает большую целеустремленность и неутомимую жажду знания. Он изучает математику, анатомию, античную литературу, знакомится по гравюрам с произведениями Рафаэля и Джулио Романе.

В Париже Пуссен встречается с модным итальянским поэтом кавалером Марино и иллюстрирует его поэму «Адонис». Эти сохранившиеся до нашего времени иллюстрации являются единственно достоверными произведениями Пуссена его раннего парижского периода. В 1624 г. художник уезжает в Италию и поселяется в Риме. Хотя Пуссену было суждено прожить почти всю свою жизнь в Италии, он горячо любил свою родину и был тесно связан с традициями французской культуры. Он был чужд карьеризма и не склонен к поискам легкого успеха. Его Жизнь в Риме была посвящена настойчивой и систематической работе. Пуссен зарисовывал и обмерял античные статуи, продолжал свои занятия наукой, литературой, изучал трактаты Альберти, Леонардо да Винчи и Дюрера. Он иллюстрировал один из списков трактата Леонардо; в настоящее время эта ценнейшая рукопись находится в Эрмитаже.

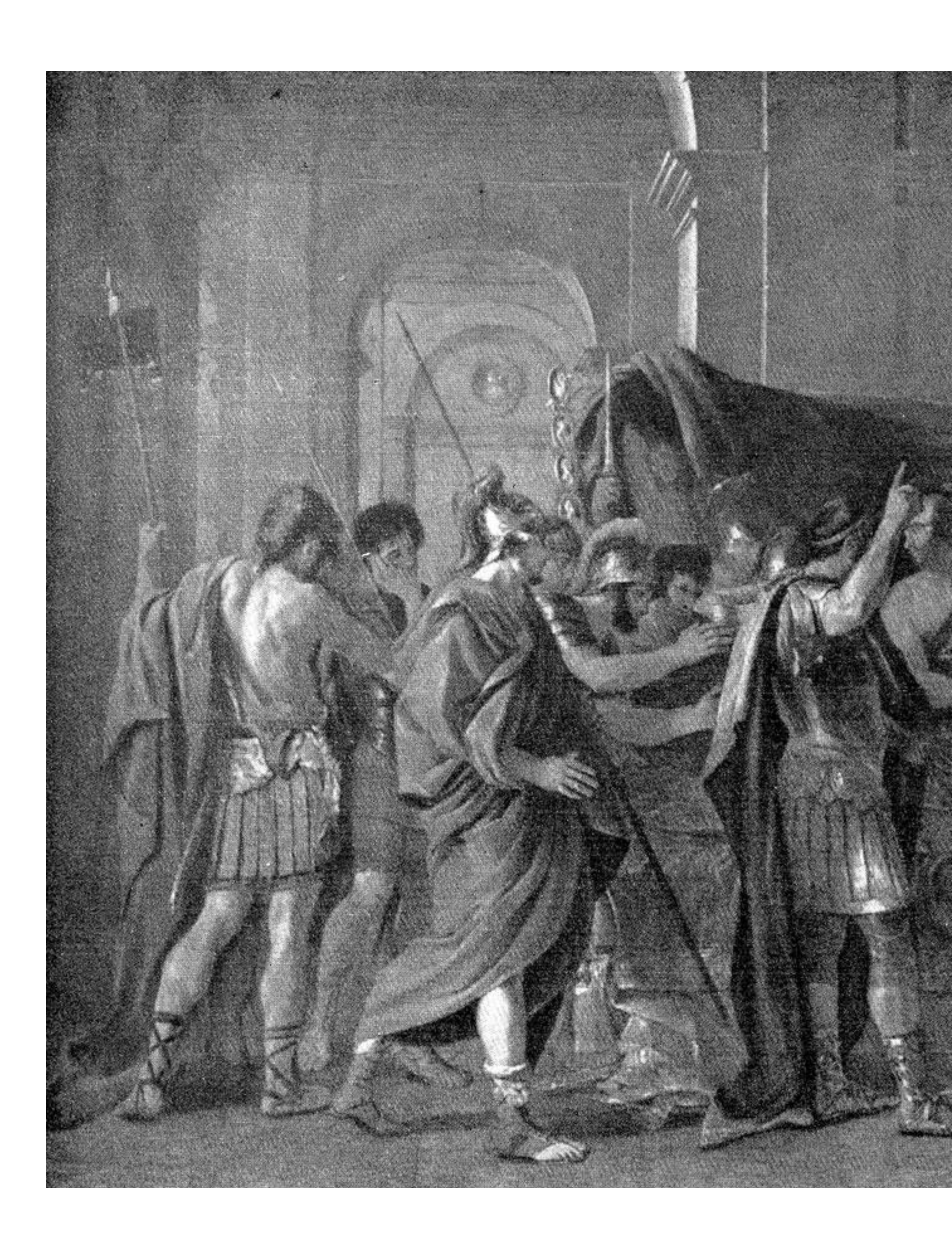
Творческие искания Пуссена в 1620-е гг. были очень сложными. Мастер шел долгим путем к созданию своего художественного метода. Античное искусство и художники эпохи Возрождения были для него высшими образцами. Среди современных ему болонских мастеров он ценил наиболее строгого из них — Доменикино. Относясь отрицательно к Караваджо, Пуссен все же не остался безучастным к его искусству.

На протяжении 1620-х гг. Пуссен, уже вступив на путь классицизма, часто резко выходил за его рамки. Такие его

картины, как «Избиение младенцев» (Шантильи), «Мученичество св. Эразма» (1628, Ватиканская пинакотека), отмечены чертами близости к караваджизму и барокко, известной сниженностью образов, преувеличенно драматической трактовкой ситуации. Необычно для Пуссена по своей обостренной экспрессии в передаче чувства душераздирающей скорби эрмитажное «Снятие со креста» (ок. 1630). Драматизм ситуации здесь усилен эмоциональной трактовкой пейзажа: действие развертывается на фоне грозового неба с отблесками красной зловещей зари. Иной подход характеризует его работы, выполненные в духе классицизма.

Культ разума — одно из основных качеств классицизма, и поэтому ни у одного из великих мастеров 17 в. рациональное начало не играет такой существенной роли, как у Пуссена. Сам мастер говорил, что восприятие художественного произведения требует сосредоточенного обдумывания и напряженной работы мысли. Рационализм сказывается не только в целеустремленном следовании Пуссена этическому и художественному идеалу, но и в созданной им изобразительной системе. Он построил теорию так называемых модусов, которой старался следовать в своем творчестве. Под модусом Пуссен подразумевал своего рода образный ключ, сумму приемов образно-эмоциональной характеристики и композиционно-живописного решения, наиболее соответствовавших выражению определенной темы. Этим модусам Пуссен дал названия, идущие от греческих наименований различных ладов музыкального строя. Так, например, тема нравственного подвига воплощается художником в строгих суровых формах, объединенных Пуссеном в понятие «дорийского лада», темы драматического характера — в соответствующих им формах «фригийского лада», темы радостные и идиллические — в формах «ионийского» и «лидийского» ладов. Сильной стороной произведений Пуссена являются достигнутые в результате этих художественных приемов отчетливо выраженная идея, ясная логика, высокая степень завершенности замысла. Но в то же время подчинение искусства определенным стабильным

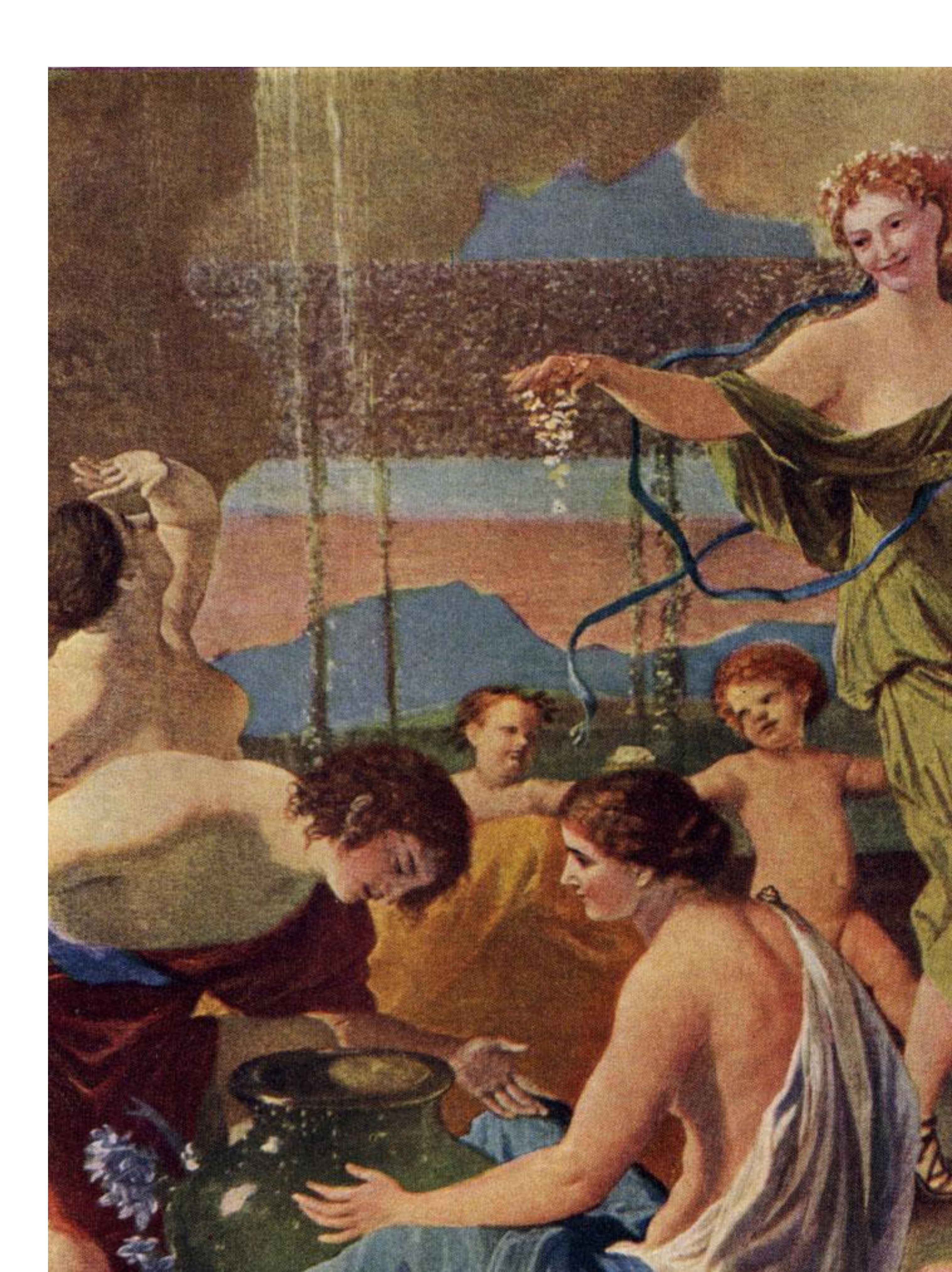
нормам, внесение в него рационалистических моментов представляло также большую опасность, так как это могло привести к возобладанию незыблемой догмы, омертвлению живого творческого процесса. Именно к этому пришли все академисты, следовавшие лишь внешним приемам Пуссена. Впоследствии эта опасность встала перед самим Пуссеном.



*Пуссеи. Смерть Германика. 1626-1627 гг. Миннеаполис, Институт искусств.*

Одним из характерных образцов идейно-художественной программы классицизма может служить пуссеновская композиция «Смерть Германика» (1626/27; Миннеаполис, Институт искусств). Здесь показателен уже сам выбор героя — мужественного и благородного полководца, оплота лучших надежд римлян, отравленного по приказу подозрительного и завистливого императора Тиберия. Картина изображает Германика на смертном одре в окружении его семьи и преданных ему воинов, охваченных общим чувством волнения и скорби.

Очень плодотворным для творчества Пуссена было увлечение искусством Тициана во второй половине 1620-х гг. Обращение к тициановской традиции способствовало раскрытию наиболее живых сторон дарования Пуссена. Велика была роль колоризма Тициана и в развитии живописного дарования Пуссена.



*Пуссен. Царство Флоры. Фрагмент. Ок. 1635 г. Дрезден, Картинная галлерея.*

В его московской картине «Ринальдо и Армида» (1625—1627), сюжет которой взят из поэмы Тассо «Освобожденный Иерусалим», эпизод из легенды о средневековом рыцарстве трактован скорее как мотив античной мифологии. Волшебница Армида, найдя спящего рыцаря-крестоносца Ринальдо, увозит его в свои волшебные сады, и кони Армиды, влекущие ее колесницу по облакам и едва сдерживаемые прекрасными девушками, похожи на коней бога солнца Гелиоса (этот мотив впоследствии часто встречается в картинах Пуссена). Нравственная высота человека определяется для Пуссена соответствием его чувств и поступков разумным законам природы. Поэтому идеал Пуссена — это человек, живущий единой счастливой жизнью с природой. Этой теме художник посвятил такие полотна 1620—1630-х гг., как «Аполлон и Дафна» (Мюнхен, Пинакотека), «Вакханалии» в Лувре и Лондонской Национальной галлерее, «Царство Флоры» (Дрезден, Галлерея). Он воскрешает мир античных мифов, где смуглые сатиры, стройные нимфы и веселые амуры изображены в единстве с прекрасной и радостной природой. Никогда впоследствии в творчестве Пуссена не появляются такие безмятежные сцены, такие прелестные женские образы.

Построение картин, где пластически осязаемые фигуры включаются в общий ритм композиции, обладает ясностью и завершенностью. Особой выразительностью отличается всегда четко найденное движение фигур, этот, по словам Пуссена, «язык тела». Цветовая гамма, часто насыщенная и богатая, также подчиняется продуманному ритмическому соотношению красочных пятен.

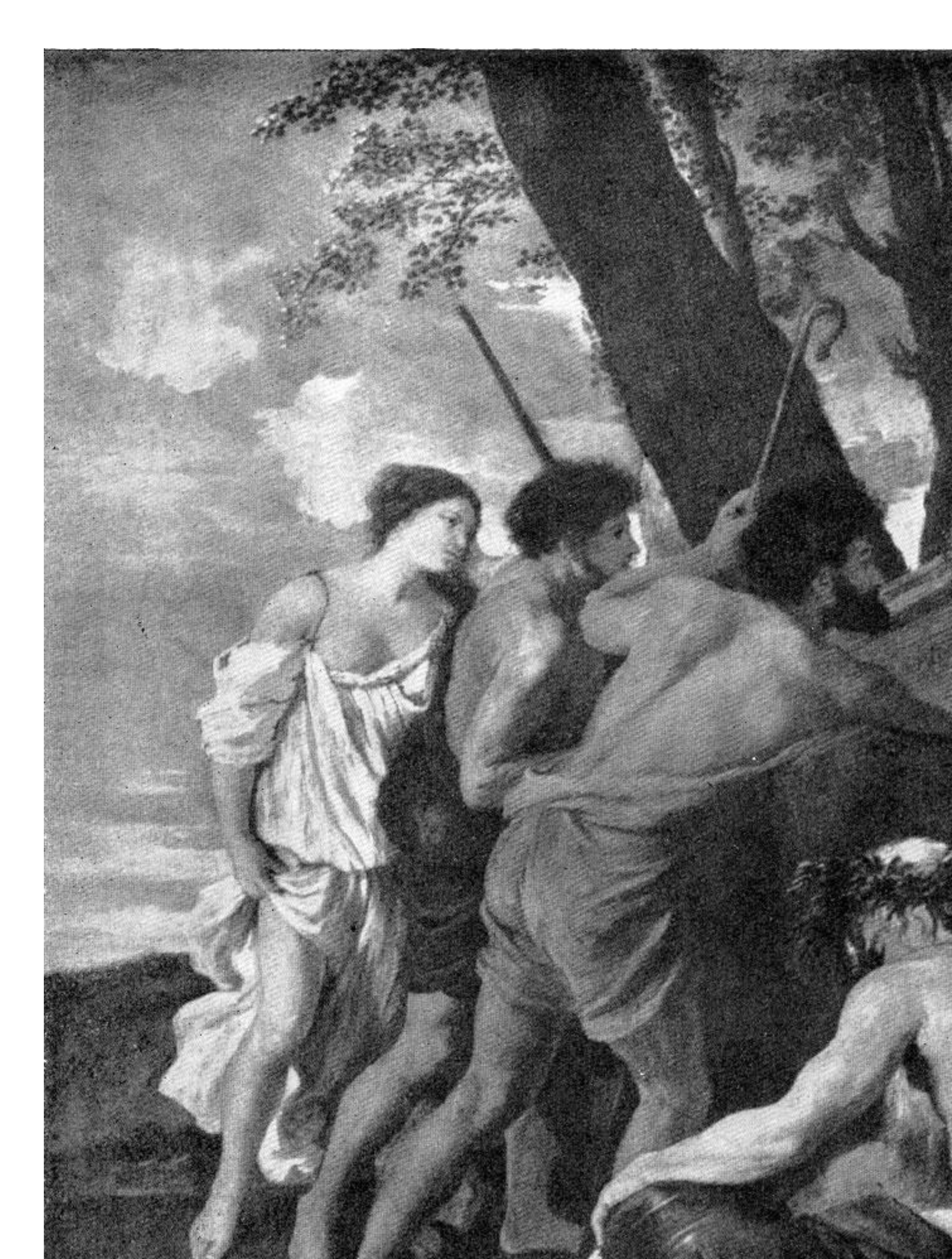
В 1620-е гг. создан один из самых пленительных образов Пуссена — дрезденская «Спящая Венера». Мотив этой картины — изображение погруженной в сон богини в окружении прекрасного ландшафта — восходит к образцам венецианского Ренессанса. Однако в данном случае художник воспринял от

мастеров Возрождения не идеальность образов, а другое их существенное качество — огромную жизненную силу. В картине Пуссена сам тип богини, юной девушки с порозовевшим от сна лицом, со стройной изящной фигурой, полон такой естественности и какой-то особой интимности чувства, что этот образ кажется выхваченным прямо из жизни. По контрасту с безмятежным покоем спящей богини еще сильнее ощущается грозовое напряжение знойного дня. В дрезденском полотне ярче, чем где-либо, ощутима связь Пуссена с колоризмом Тициана. В сопоставлении с общим коричневатым, насыщенным темным золотом тоном картины особенно красиво выделяются оттенки обнаженного тела богини.

*Пуссен. Танкред и Эрминия. 1630-е гг. Ленинград, Эрмитаж.*

Драматической теме любви амазонки Эрминии к рыцарю-крестоносцу Танкреду посвящено эрмитажное полотно «Танкред и Эрминия» (1630-е гг.). Сюжет ее также взят из поэмы Тассо. В пустынной местности, на каменистой почве распростерт раненный в поединке Танкред. С заботливой нежностью его поддерживает верный друг Вафрин. Эрминия, только что сойдя с коня, устремляется к возлюбленному и быстрым взмахом сверкающего меча отсекает прядь своих белокурых волос, чтобы перевязать ему раны. Ее лицо, взгляд, прикованный к Танк-реду, стремительные движения стройной фигуры одухотворены большим внутренним чувством. Душевная приподнятость образа героини подчеркнута цветовым решением ее одежды, где с повышенной силой звучат контрасты серо-стальных и глубоких синих тонов, а общее драматическое настроение картины находит свой отзвук в пейзаже, наполненном пламенеющим блеском вечерней зари. Доспехи Танкреда и меч Эрминии отражают в своих отсветах все это богатство красок.

В дальнейшем эмоциональный момент в творчестве Пуссена оказывается в большей мере связанным с организующим началом разума. В произведениях середины 1630-х гг. художник достигает гармонического равновесия между разумом и чувством. Ведущее значение приобретает образ героического, совершенного человека как воплощение нравственного величия и духовной силы.



*Пуссен. Аркадские пастухи. Между 1632 и 1635 гг. Чезуорт, собрание герцога Девонширского.*

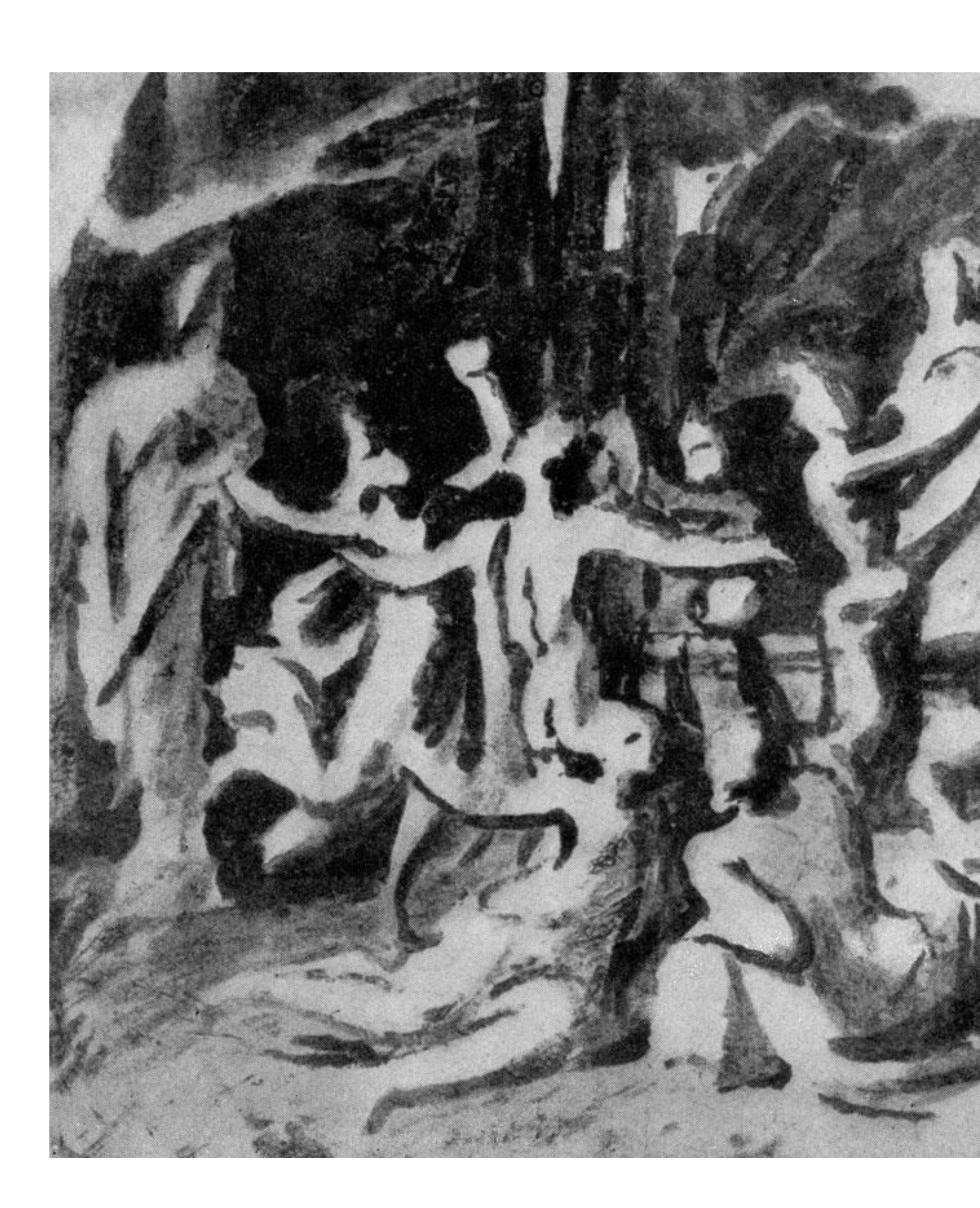
Пример глубоко философского раскрытия темы в творчестве Пуссена дают два варианта композиции «Аркадские пастухи» (между 1632 и 1635, Чезуорт, собрание герцога Девонширского, см.илл. и 1650, Лувр). Миф об Аркадии, стране безмятежного счастья, нередко воплощался в искусстве. Но Пуссен в этом идиллическом сюжете выразил глубокую идею быстротечности жизни и неизбежности смерти. Он представил пастухов, неожиданно увидевших гробницу с надписью «И я был в Аркадии...». В момент, когда человек исполнен чувства безоблачного счастья, он как бы слышит голос смерти — напоминание о недолговечности жизни, о неизбежном конце. В первом, более эмоциональном и драматичном лондонском варианте сильнее выражено смятение пастухов, которые словно внезапно предстали перед лицом смерти, вторгшейся в их светлый мир. Во втором, гораздо более позднем луврском варианте лица героев даже не омрачены, они сохраняют спокойствие, воспринимая смерть как естественную закономерность. Эта мысль с особенной глубиной воплощена в образе прекрасной молодой женщины, облику которой художник придал черты стоической мудрости.

*Пуссен. Вдохновение поэта. Между 1635 и 1638 гг. Париж, Лувр.*

*Пуссен. Вдохновение поэта. Фрагмент.*

Луврская картина «Вдохновение поэта» — пример того, как отвлеченная идея воплощается Пуссеном в глубоких, обладающих большой силой воздействия образах. По существу, сюжет этого произведения как будто граничит с аллегорией: мы видим юного поэта, увенчанного венком в присутствии Аполлона и музы,— однако меньше всего в этой картине аллегорической сухости и надуманности. Идея картины — рождение прекрасного в искусстве, его торжество — воспринимается не как отвлеченная, а как конкретная, образная идея. В отличие от распространенных в 17 в. аллегорических композиций, образы которых объединены внешне-риторически, для луврской картины характерно внутреннее объединение образов общим строем чувств, идеей возвышенной красоты творчества. Образ прекрасной музы в картине Пуссена заставляет вспомнить самые поэтические женские образы в искусстве классической Греции.

Композиционное построение картины в своем роде образцово для классицизма. Оно отличается большой простотой: в центре помещена фигура Аполлона, по обе стороны от него симметрично расположены фигуры музы и поэта. Но в этом решении нет ни малейшей сухости и искусственности; незначительные тонко найденные смещения, повороты, движения фигур, дерево, отодвинутое в сторону, летящий амур — все эти приемы, не лишая композицию ясности и равновесия, вносят в нее то чувство жизни, которое отличает это произведение от условно-схематических созданий подражавших Пуссену академистов.



*Пуссен. Вакханалия. Рисунок. Итальянский карандаш, бистр. 1630-1640-е гг. Париж, Лувр.*

В процессе становления художественного и композиционного замысла живописных работ Пуссена большое значение имели его замечательные рисунки. Эти наброски сепией, выполненные с исключительной широтой и смелостью, основанные на сопоставлении пятен света и тени, играют подготовительную роль в превращении идеи произведения в законченное живописное целое. Живые и динамичные, они как бы отражают все богатство творческого воображения художника в его поисках композиционного ритма и эмоционального ключа, соответствующих идейному замыслу.

В последующие годы гармоническое единство лучших произведений 1630-х гг. постепенно утрачивается. В живописи Пуссена нарастают черты абстрактности и рассудочности. Назревающий кризис творчества резко усиливается во время его поездки во Францию.

Слава Пуссена доходит до французского двора. Получив приглашение вернуться во Францию, Пуссен всячески оттягивает поездку. Лишь холодно-повелительное личное письмо короля Людовика XIII заставляет его подчиниться. Осенью 1640 г. Пуссен уезжает в Париж. Поездка во Францию приносит художнику много горького разочарования. Его искусство встречает яростное сопротивление работавших при дворе представителей декоративного барочного направления во главе с Симоном Вуэ. Сеть грязных интриг и доносов «этих животных» (так называл их художник в своих письмах) опутывает Пуссена, человека безупречной репутации. Вся атмосфера придворной жизни внушает ему брезгливое отвращение. Художнику, по его словам, необходимо вырваться из петли, которую он надел себе на шею, чтобы вновь в тиши своей мастерской заняться настоящим искусством, ибо, «если я останусь в этой стране,— пишет он,— мне придется превратиться в пачкуна, подобно другим, находящимся здесь». Королевскому двору не удается привлечь к себе великого

художника. Осенью 1642 г. Пуссен под предлогом болезни жены уезжает обратно в Италию, на этот раз навсегда.

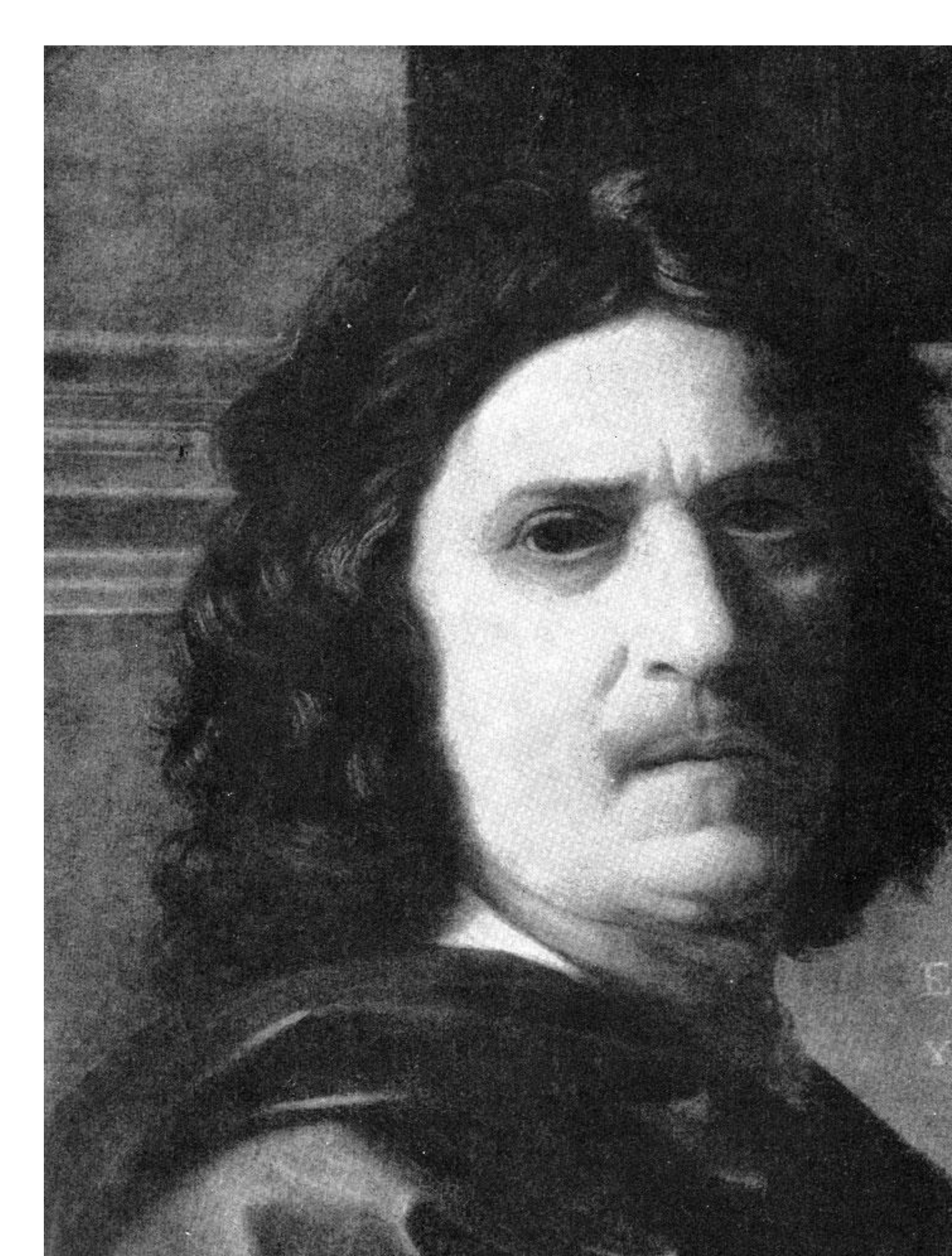
Творчество Пуссена в 1640-е гг. отмечено чертами глубокого кризиса. Этот кризис объясняется не столько указанными фактами биографии художника, сколько прежде всего внутренней противоречивостью самого классицизма. Живая действительность того времени далеко не соответствовала идеалам разумности и гражданственной добродетели. Положительная этическая программа классицизма начинала утрачивать под собой почву.

Работая в Париже, Пуссен не смог совершенно отрешиться от поставленных перед ним как придворным художником задач. Произведения парижского периода носят холодный, официальный характер, в них ощутимо выражены направленные на достижение внешнего эффекта черты искусства барокко («Время спасает Истину от Зависти и Раздора», 1642, Лилль, Музей; «Чудо св. Франциска Ксаверия», 1642, Лувр). Именно такого рода работы впоследствии воспринимали как образцы художники академического лагеря во главе с Шарлем Лебреном.

Но даже в тех произведениях, в которых мастер строго придерживался классицистической художественной доктрины, он уже не достигал прежней глубины и жизненности образов. Свойственные этой системе рационализм, нормативность, преобладание отвлеченной идеи над чувством, стремление к идеальности получают у него односторонне преувеличенное выражение. Примером может служить «Великодушие Сципиона» Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (1643). Изображая римского полководца Сципиона Африканского, отказавшегося от своих прав на пленную карфагенскую принцессу и возвращающего ее жениху, художник прославляет добродетель мудрого военачальника. Но в данном случае тема торжества нравственного долга получила холодное, риторическое воплощение, образы лишились жизненности и одухотворенности, жесты условны, глубина мысли сменилась надуманностью. Фигуры кажутся

застывшими, колорит — пестрый, с преобладанием холодных локальных красок, живописная манера отличается неприятной зализанностью. Сходными чертами характеризуются созданные в 1644—1648 гг. картины из второго цикла «Семи таинств».

Кризис классицистического метода сказался прежде всего на сюжетных композициях Пуссена. Уже с конца 1640-х гг. высшие достижения художника проявляются в других жанрах — в портрете и в пейзаже.



*Пуссен. Автопортрет. Фрагмент. 1650 г. Париж, Лувр.*

К 1650 г. относится одно из самых значительных произведений Пуссена — его знаменитый луврский автопортрет. Художник для Пуссена — это прежде всего мыслитель. В эпоху, когда в портрете подчеркивались черты внешней представительности, когда значительность образа определялась социальной дистанцией, отделяющей модель от простых смертных, Пуссен видит ценность человека в силе его интеллекта, в творческой мощи. И в автопортрете художник сохраняет строгую ясность композиционного построения и четкость линейного и объемного решения. Глубиной идейного содержания и замечательной законченностью «Автопортрет» Пуссена значительно превосходит произведения французских портретистов и принадлежит к лучшим портретам европейского искусства 17 века.

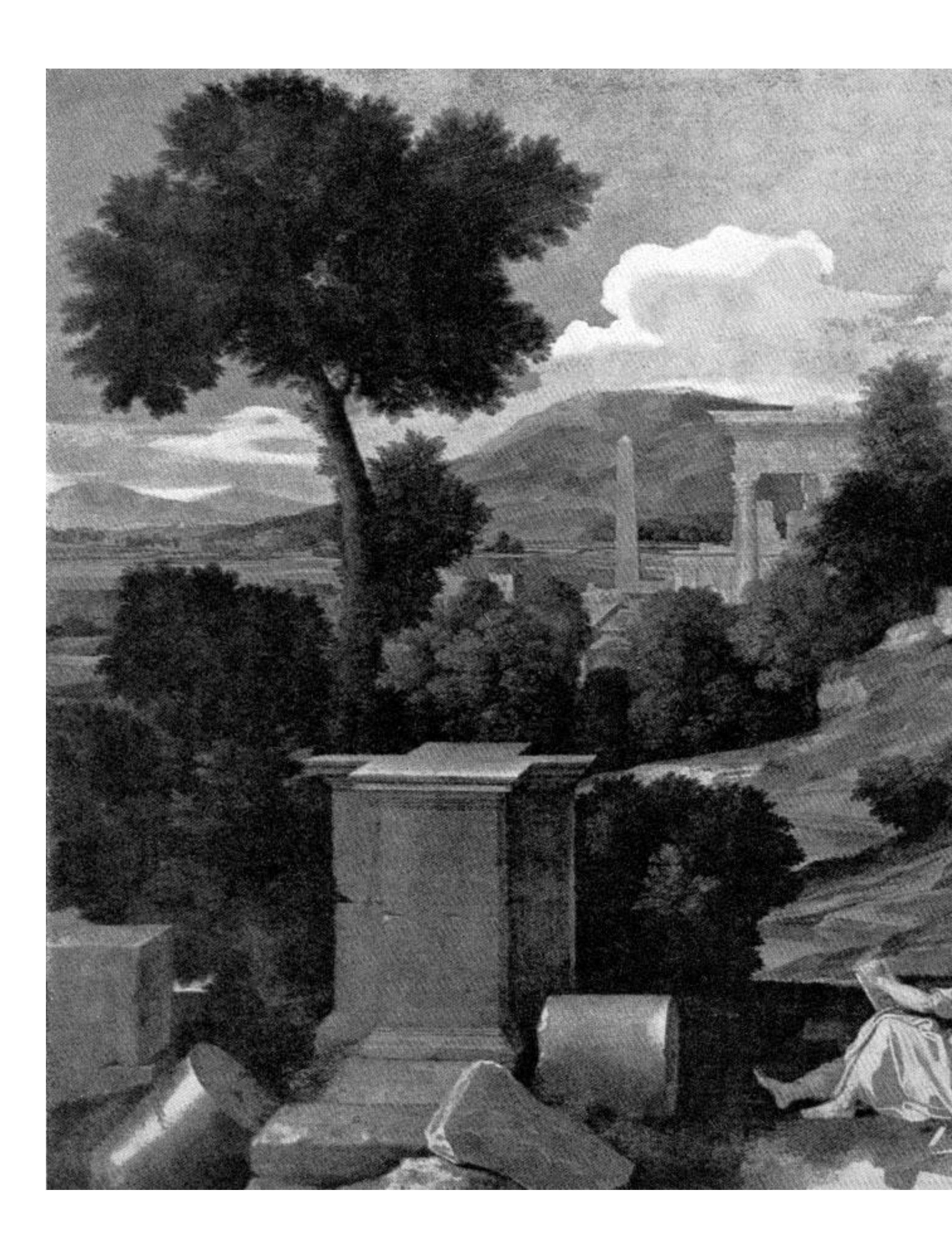
Увлечение Пуссена пейзажем связано с изменением . его мировосприятия. Несомненно, что Пуссен утратил то цельное представление о человеке, которое было характерно для его произведений 1620—1630-х гг. Попытки воплотить это представление в сюжетных композициях 1640-х гг. приводили к неудачам. Образная система Пуссена с конца 1640-х гг. строится уже на иных принципах. В произведениях этого времени в центре внимания художника оказывается образ природы. Для Пуссена природа — олицетворение высшей гармонии бытия. Человек утратил в ней свое главенствующее положение. Он воспринимается только как одно из многих порождений природы, законам которой он вынужден подчиниться.

Прогуливаясь в окрестностях Рима, художник с присущей ему пытливостью изучал ландшафты римской Кампаньи. Его непосредственные впечатления переданы в чудесных пейзажных рисунках с натуры, отличающихся необычайной свежестью восприятия и тонким лиризмом.

Живописные пейзажи Пуссена не обладают в такой степени чувством непосредственности, какое присуще его рисункам. В

его живописных работах сильнее выражено идеальное, обобщающее начало, и природа в них предстает как носительница совершенной красоты и величия. Насыщенные большим идейным и эмоциональным содержанием, пейзажи Пуссена принадлежат к высшим достижениям распространенного в 17 в. так называемого героического пейзажа.

Пуссеновские пейзажи проникнуты ощущением грандиозности и величия мира. Огромные громоздящиеся скалы, купы пышных деревьев, кристально прозрачные озера, прохладные родники, текущие среди камней и тенистых кустов, соединяются в пластически ясной, целостной композиции, основанной на чередовании пространственных планов, каждый из которых расположен параллельно плоскости холста. Взгляд зрителя, следуя ритмическому движению, охватывает пространство во всей его грандиозности. Колористическая гамма очень сдержанна, чаще всего она строится на сочетании холодных синих и голубоватых тонов неба и воды и теплых коричневато-серых тонов почвы и скал.



*Пуссен. Иоанн Богослов на Патмосе. Между 1645 и 1650 гг. Чикаго, Институт искусств.*

В каждом пейзаже художник создает неповторимый образ. Как широкий и торжественный гимн природе воспринимается «Пейзаж с Полифемом» (1649; Эрмитаж); ее могучее величие покоряет в московском «Пейзаже с Геркулесом» (1649). Изображая Иоанна Богослова на острове Патмосе (Чикаго, Институт искусств), Пуссен отказывается от традиционного истолкования этого сюжета. Он создает редкий по красоте и по силе настроения пейзаж — живое олицетворение прекрасной Эллады. Образ Иоанна в трактовке Пуссена напоминает не христианского отшельника, а античного мыслителя.

В поздние годы даже тематические картины Пуссен воплощает в пейзажных формах. Такова его картина «Похороны Фокиона» (после 1648; Лувр). Древний герой Фокион был казнен по приговору своих неблагодарных сограждан. Ему было отказано даже в погребении на родине. Художник представил тот момент, когда рабы выносят из Афин на носилках останки Фокиона. На фоне голубого неба и зеленых деревьев выделяются храмы, башни, городские стены. Жизнь идет своим чередом; пастух пасет стадо, на дороге волы тянут повозку и мчится всадник. Прекрасный пейзаж с особенной остротой заставляет почувствовать трагическую идею этого произведения — тему одиночества человека, его бессилия и бренности перед лицом вечной природы. Даже смерть героя не может омрачить ее равнодушной красоты. Если предшествующие пейзажи утверждали единство природы и человека, то в «Похоронах Фокиона» появляется идея противопоставления героя и окружающего его мира, которая олицетворяет характерный для этой эпохи конфликт человека и действительности.

Восприятие мира в его трагической противоречивости нашло отражение в знаменитом пейзажном цикле Пуссена «Четыре времени года», выполненном в последние годы его жизни

(1660 —1664; Лувр). Художник ставит и решает в этих произведениях проблему жизни и смерти, природы и человечества. Каждый пейзаж имеет определенное символическое значение; например, «Весна» (в этом пейзаже представлены Адам и Ева в раю) — это цветение мира, детство человечества, «Зима» изображает потоп, гибель жизни. Природа Пуссена и в трагической «Зиме» исполнена величия и силы. Вода, хлынувшая на землю, с неумолимой неизбежностью поглощает все живое. Нигде нет спасения. Вспышка молнии прорезает ночную тьму, и мир, охваченный отчаянием, предстает как бы окаменевшим в неподвижности. В ощущении леденящей оцепенелости, пронизывающей картину, Пуссен воплощает идею приближающейся безжалостной смерти.

Трагическая «Зима» была последним произведением художника. Осенью 1665 г. Пуссен - умирает.

Значение искусства Пуссена для своего времени и последующих эпох огромно. Его истинными наследниками были не французские академисты второй половины 17 в., а представители революционного классицизма 18 столетия, сумевшие в формах этого искусства выразить великие идеи своего времени.

* * *

Если в творчестве Пуссена нашли свое глубокое претворение различные жанры — историческая и мифологическая картина, портрет и пейзаж, то другие мастера французского классицизма работали главным образом в каком-либо одном жанре. В качестве примера можно назвать Клода Лоррена (1600—1682)—крупнейшего наряду с Пуссеном представителя классицистического пейзажа.

Клод Желле родился в Лотарингии (по-французски Lorraine), откуда и произошло его прозвище Лоррен. Он происходил из крестьянской семьи. Рано осиротев, Лоррен мальчиком уехал в Италию, где и учился живописи. Почти вся жизнь Лоррена,

если не считать двухлетнего пребывания в Неаполе и кратковременного посещения Лотарингии, прошла в Риме.

Лоррен был создателем классицистического пейзажа. Отдельные произведения этого рода появились в искусстве итальянских мастеров конца 16 — начала 17 в.—Аннибале Карраччи и Доменикино. Большой вклад в пейзажную живопись внес работавший в Риме немецкий живописец Эльсгеймер. Но только у Лоррена пейзаж сложился в законченную систему и превратился в самостоятельный жанр. Лоррен вдохновлялся мотивами реальной итальянской природы, но эти мотивы преобразованы им в идеальный образ, соответствующий нормам классицизма. В отличие от Пуссена, у которого природа воспринималась в героическом плане, Лоррен прежде всего лирик. У него более непосредственно выражено живое чувство, оттенок личного переживания. Он любит изображать безграничные дали моря (Лоррен часто писал морские гавани), широкие горизонты, переливы света в часы восхода или заката, предрассветный туман, сгущающиеся сумерки. Для ранних пейзажей Лоррена характерны некоторая перегруженность архитектурными мотивами, коричневатые тона, сильные контрасты освещения — например, в «КампоВаччино» (1635; Лувр), изображающем луг на месте древнего римского форума, где люди бродят среди древних руин.

*Клод Лоррен. Морской пейзаж с Ацисом и Галатеей. 1657 г. Дрезден, Картинная галлерея.*

В свой творческий расцвет Лоррен вступает в 1650-е гг. С этого времени появляются его лучшие произведения. Таково, например, «Похищение Европы» (ок. 1655; Музей изобразительных искусств им А. С. Пушкина). Композиции

зрелого Лоррена не изображают — за немногими исключениями — какой-либо конкретный пейзажный мотив. Они создают как бы обобщенный образ природы. В московской картине представлен прекрасный лазурный залив, берег которого окаймлен холмами спокойных очертаний и прозрачными купами деревьев. Ландшафт залит ярким солнечным светом, только в центре залива на море легла легкая тень от облака. Все полно блаженного покоя. Человеческие фигуры не имеют у Лоррена такого важного значения, как в пейзажах Пуссена (сам Лоррен не любил писать фигуры и поручал их выполнение другим мастерам). Однако трактованный в идиллическом духе эпизод из античного мифа о похищении Зевсом, превратившимся в быка, прекрасной девушки Европы соответствует общему настроению пейзажа; это же относится к другим картинам Лоррена — природа и люди даны в них в определенной тематической взаимосвязи. К лучшим работам Лоррена 1650-х гг. относится дрезденская композиция «Ацис и Галатея» 1657 г..

В позднем творчестве Лоррена восприятие природы становится все более эмоциональным. Его интересуют, например, изменения ландшафта в зависимости от времени дня. Главными средствами в передаче настроения становятся свет и колорит. Так в хранящихся в ленинградском Эрмитаже картинах в своем роде целостного цикла художник воплощает тонкую поэзию «Утра», ясный покой «Полдня», туманно-золотистый закат «Вечера», синеватый мрак «Ночи». Самая поэтическая из этих картин — «Утро» (1666). Здесь все окутано серебристо-голубой дымкой начинающегося рассвета. На светлеющем небе выделяется прозрачный силуэт большого темного дерева; в сумрачную тень еще погружены античные руины — мотив, вносящий оттенок грусти в ясный и тихий ландшафт.

*Клод Лоррен. Тибр в окрестностях Рима. Рисунок. Бистр. 1650-1660-е гг. Лондон, Британский музей.*

Лоррен известен также как гравер-офортист и как рисовальщик. Особенно Замечательны его пейзажные наброски с натуры, выполнявшиеся художником во время прогулок по окрестностям Рима. В этих рисунках с исключительной яркостью сказалось присущее Лоррену эмоциональное и непосредственное чувство природы. Наброски эти, выполненные тушью с применением отмывки, отличаются поразительной широтой и свободой живописной манеры, умением простыми средствами достичь сильных эффектов. Мотивы рисунков очень разнообразны: то это пейзаж панорамного характера, где несколькими смелыми

мазками кисти создается впечатление бескрайней широты, то густая аллея, и лучи солнца, пробиваясь сквозь листву деревьев, падают на дорогу, то просто заросший мохом камень на берегу реки, то, наконец, законченный рисунок величественного Здания, окруженного прекрасным парком («Вилла Альбани»).

Картины Лоррена надолго — вплоть до начала 19 в.— оставались образцами для мастеров пейзажной живописи. Но многие из его последователей, воспринявшие только его внешние изобразительные приемы, утратили подлинно живое чувство природы.

Влияние Лоррена ощущается и в творчестве его современника Гаспара Дюге (1613—1675), который внес в классический пейзаж элементы взволнованности и драматизма, особенно в передаче эффектов тревожного грозового освещения. Среди произведений Дюге наиболее известны пейзажные циклы в римских дворцах Дориа-Памфили и Колонна.

К классическому направлению примкнул Эсташ Лесюер (1617—1655). Он был учеником Вуэ и помогал ему в выполнении декоративных работ. В 1640-х гг. Лесюер испытал сильное воздействие искусства Пуссена.

Творчество Лесюера — пример приспособления принципов классицизма к тем требованиям, которые ставили перед искусством придворные и клерикальные круги. В своей крупнейшей работе—росписях отеля Ламбер в Париже — Лесюер пытался соединить принципы эстетической доктрины классицизма с чисто декоративными эффектами. Не случайно поэтому, что в его большом цикле «Жизнь св. Бруно» (1645 — 1648, Лувр), выполненном по заказу церковных кругов, есть черты близости к барочному направлению, сказывающиеся в слащавой идеализа-ции образов и в общем духе католического фанатизма, которым проникнут весь Этот цикл. Искусство Лесюера — один из первых симптомов перерождения классицистического направления в придворный академизм.

* * *

Во второй половине 17 в. абсолютная монархия во Франции достигает своего наибольшего экономического и политического могущества и внешнего расцвета.

Процесс централизации государства получил окончательное завершение. После разгрома Фронды (1653) власть короля усилилась и приняла неограниченный, деспотический характер. В анонимном памфлете оппозиционной литературы конца 17 в. Людовик XIV назван идолом, в жертву которому была принесена вся Франция. В целях укрепления экономического положения дворянства были проведены важные мероприятия. Осуществлялась экономическая система, основанная на завоевательных войнах и на последовательном проведении политики меркантилизма; эта система получила название кольбертизма — по имени Кольбера, первого министра короля. Королевский двор был политическим центром страны. Его местопребыванием служили великолепные загородные резиденции, и прежде всего (с 1680-х гг.) — знаменитый Версаль. Жизнь при дворе проходила в бесконечных празднествах. Средоточием этой жизни была личность короля-солнца. Его пробуждение ото сна, утренний туалет, обед и т. д.— все подчинялось определенному ритуалу и происходило в форме торжественных церемоний.

Централизующая роль абсолютизма сказалась также и в том, что вокруг королевского двора во второй половине 17 в. были собраны, по существу, все культурные силы Франции. Виднейшие зодчие, поэты, драматурги, художники, музыканты творили по заказам двора. Образ Людовика XIV то в качестве великодушного монарха, то горделивого победителя служил темой для исторических, аллегорических, батальных картин, для парадных портретов и для гобеленов.

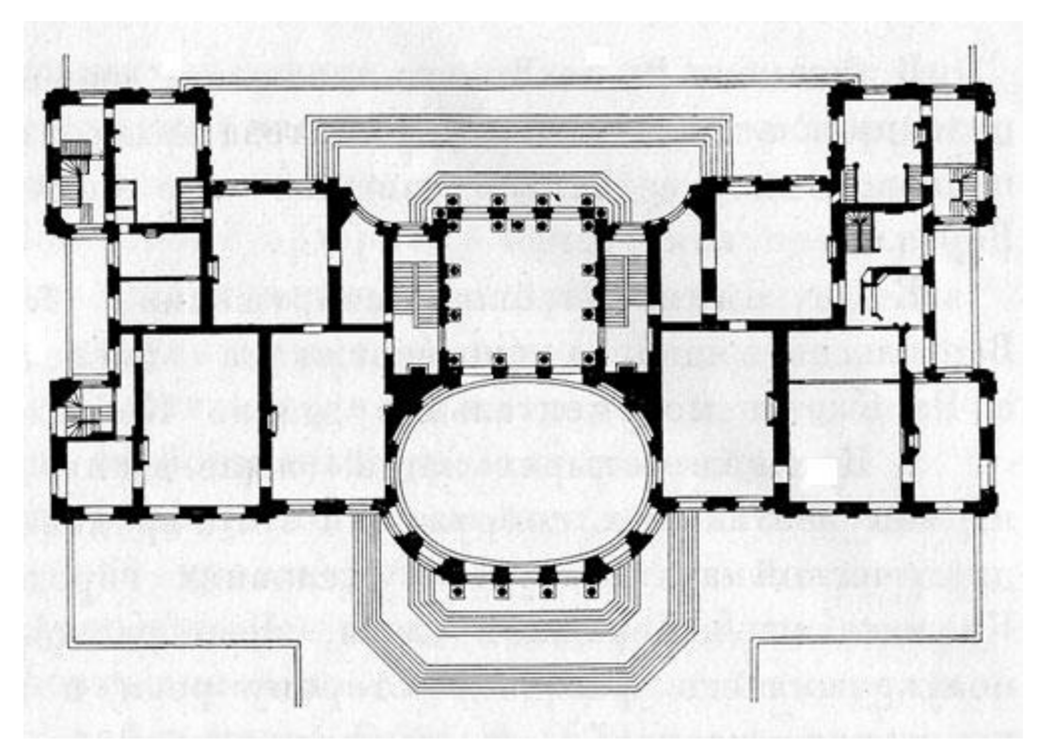
Различные направления в искусстве Франции нивелировались отныне в «большом стиле» дворянской монархии. Художественная жизнь страны подверглась строжайшей централизации. Еще в 1648 г. была учреждена

Королевская Академия живописи и скульптуры. Основание Академии имело положительное значение: впервые деятельность художников освобождалась от гнета цехового строя и была создана упорядоченная система художественного образования. Но уже с начала своего существования деятельность Академии была подчинена интересам абсолютизма. В 1664 г. в соответствии с новыми задачами Кольбер провел реорганизацию Академии, превратив ее в государственное учреждение, всецело поставленное на службу двора. В 1671 г. была основана Академия архитектуры. В деятельности французских академий было много консервативного, но не следует забывать, что именно благодаря им оказалась возможной подготовка огромного количества мастеров, участвовавших в создании грандиозных художественных ансамблей абсолютистской Франции.

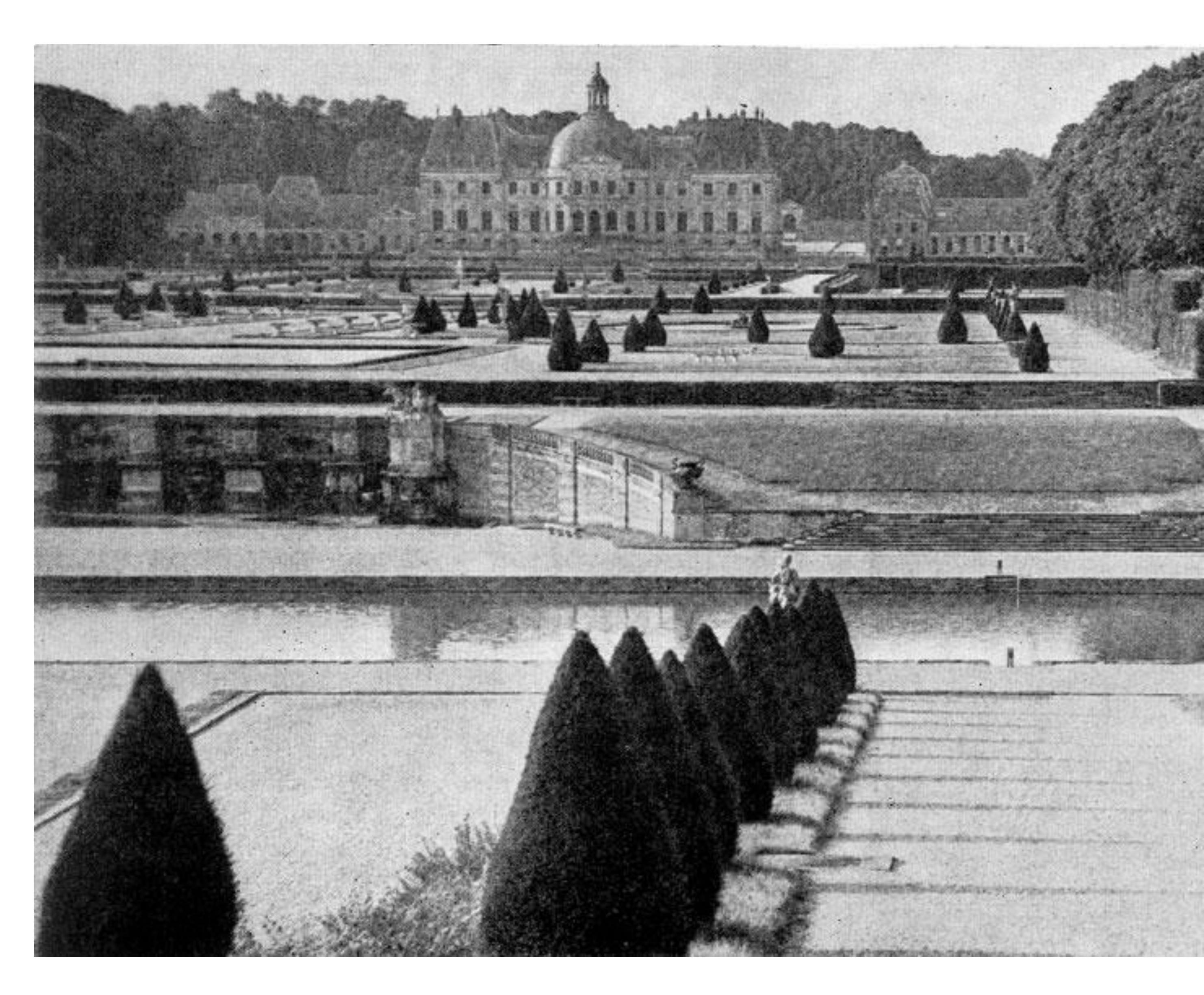
* * *

Вторая половина 17 в.— время расцвета французской архитектуры. В столице Франции Париже реконструируются и возводятся заново обширные городские площади и крупные дворцовые, общественные и культовые здания. Осуществляются грандиозные дорогостоящие строительные работы по созданию загородной резиденции короля — Версаля. Одна из причин ведущего положения архитектуры среди других видов искусств во второй половине 17 в. коренилась в ее специфических особенностях. Именно архитектура могла с наибольшей полнотой и силой выразить идеи этого этапа в развитии централизованной национальной монархии. Более отчетливо проявляется стремление к поискам строгого и монументального образа, композиционной целостности и стилевого единства. В этот период особенно ярко проявилась организующая роль архитектуры в художественном синтезе всех видов изобразительного искусства. Архитектура оказала огромное воздействие на формирование декоративной скульптуры, живописи и прикладного искусства этого времени.

Новые художественные особенности в архитектуре середины и второй половины 17 в., развившейся в рамках классицизма, проявляются прежде всего в огромном пространственном размахе построек и ансамблей, в более последовательном применении классической ордерной системы, в преобладании горизонтальных членений над вертикальными, в большей цельности и единстве объемной композиции и внутреннего пространства здания. Наряду с классическим наследием античности и Ренессанса на создание стиля французского классицизма второй половины 17 в. большое влияние оказывала архитектура итальянского барокко. Это получило отражение в заимствовании некоторых архитектурных форм (кривых фронтонов, волют, пышных картушей), в ордерных композициях фасадов и принципах решения их внутреннего пространства (анфилада), в некоторых особенностях планировки больших ансамблей (продольно-осевое построение), а также в присущей архитектуре французского классицизма повышенной помпезности архитектурных форм, особенно в интерьерах. Однако формы классической и барочной архитектуры подвергаются в 17 в. коренной переработке в связи с национальными художественными традициями, что позволило привести Эти часто противоречивые элементы к художественному единству.



*Луи Лево. Дворец Во-ле-Виконт близ Мелена. План.*



*Луи Лево, Андре Ленотр. Дворец и парк Во-ле-Виконт близ Мелена. 1655-1661 гг. Общий вид со стороны парка.*

Первым произведением архитектуры французского классицизма второй половины 17 в., в котором ясно ощущается преобладание художественных принципов классицизма над старыми традициями, был ансамбль дворца и парка Во-ле-Виконт (1655 — 1661).

Создателями этого замечательного произведения, построенного для генерального контролера финансов Фуке и во многом предвосхитившего ансамбль Версаля, были архитектор Луи Лево (ок. 1612—1670), мастер садово-

паркового искусства Андре Ленотр, разбивший парк дворца, и живописец Шарль Лебрен, принявший участие в отделке интерьеров дворца и росписи плафонов.

По композиции плана, выделению центрального и угловых башнеобразных объемов, увенчанных высокими кровлями, общему открытому характеру здания, окруженного наполненным водой рвом, дворец Во-ле-Виконт напоминает дворец Мезон-Лаффит. Как в Мезон-Лаффит, в архитектуре этого дворца все еще сохраняются некоторые восходящие к прошлым столетиям традиционные черты французского зодчества. Тем не менее в облике здания, так же как и в композиционном ансамбле в целом, несомненно торжество классицистических архитектурных принципов.

Это проявляется прежде всего в логичном и строго выверенном планировочном решении дворца и парка. Большой овальной формы салон, составляющий центральное Звено анфилады парадных помещений, стал композиционным центром не только здания, но и ансамбля в целом, поскольку он расположен на пересечении его основных осей (главной парковой аллеи, идущей от дворца, и поперечных, совпадающих с продольной осью здания). Таким образом, здание и парк подчинены строго централизующему композиционному принципу, позволяющему привести разнообразные элементы ансамбля Во-ле-Виконт к большому художественному единству и выделить дворец как самую главную составную часть ансамбля.

Единство в построении внутреннего пространства и объема здания типично для принципов классицистической архитектуры. Большой овальный салон выделен как центр композиции и увенчан купольной кровлей, придающей его силуэту спокойный, уравновешенный характер. Введением большого ордера пилястр, охватывающих два этажа над цоколем, и мощной горизонтали гладкого, строгого по профилям классического антаблемента достигается преобладание горизонтальных членений над вертикальными, обобщенность и цельность фасадов и объема здания,

несвойственные дворцам более раннего периода. Все это придает облику дворца монументальную представительность и парадность.

В отличие от некоторой сдержанности форм во внешнем облике дворца интерьеры здания получили богатую и свободную архитектурную трактовку. В наиболее парадном помещении дворца — овальном салоне — довольно строгий ордер коринфских пилястр, расчленяющих стену, и расположенные между пилястрами арочные проемы и ниши сочетаются с пышно декорированным вторым ярусом стены, с грузными, барочными по рисунку кариатидами, гирляндами и картушами. Пространство интерьера иллюзорно расширено излюбленным приемом барокко — введением зеркал в нишах, отвечающих оконным проемам. Перспективы, открывающиеся из окон уютных гостиных и салонов на окружающий пейзаж и строго организованное пространство парка, воспринимаются как своего рода логичное продолжение вовне внутреннего пространства интерьера.

Парковый ансамбль дворца Во-ле-Виконт построен по единой строго регулярной системе. Искусно подстриженные зеленые насаждения, аллеи, цветники, дорожки образуют четкие, легко воспринимаемые геометрические фигуры и линии. Фонтаны и декоративные статуи обрамляют обширный партер и бассейн с гротом, раскинувшийся перед фасадом дворца.

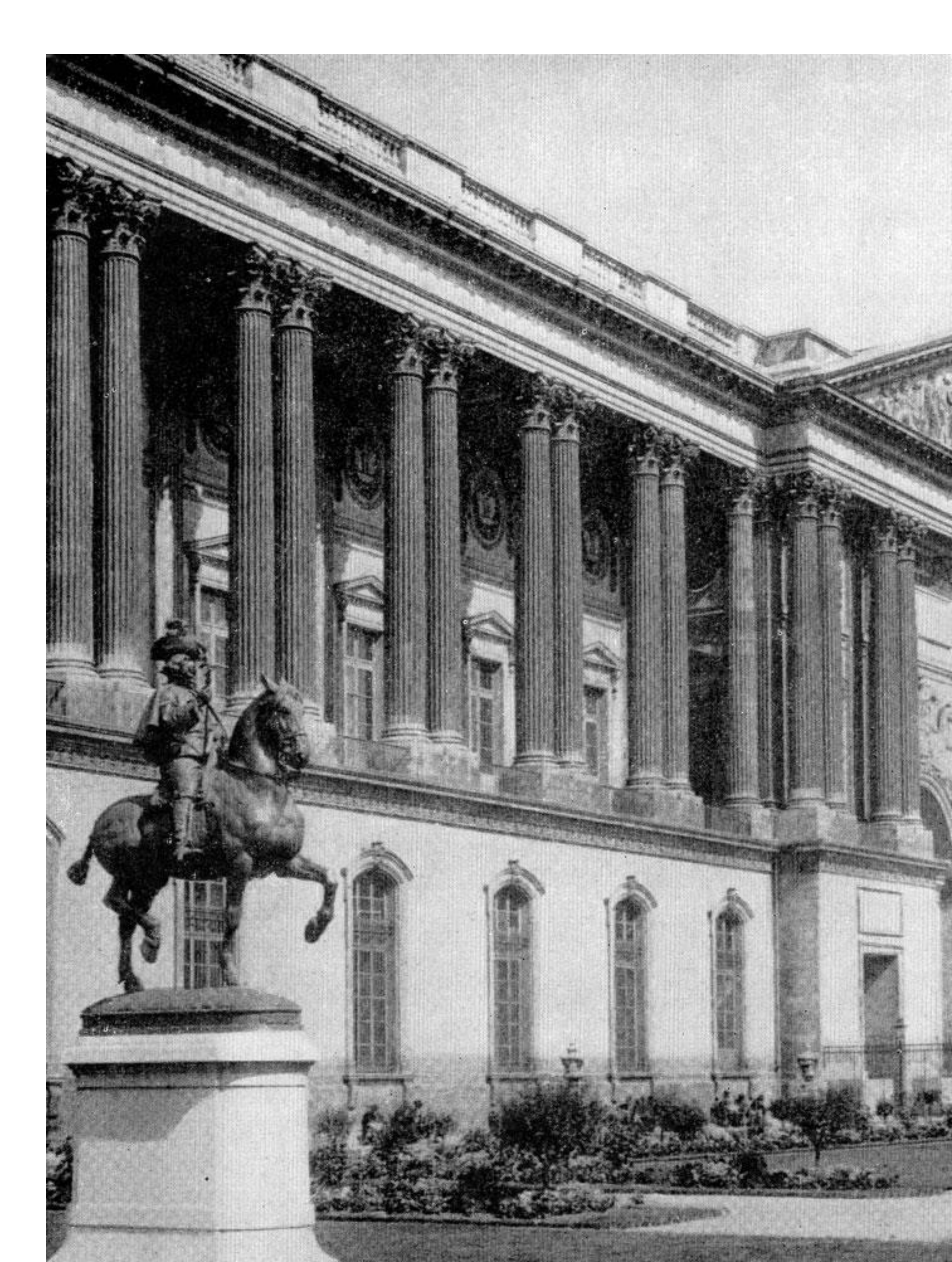
В ансамбле Во-ле-Виконт сложились своеобразные принципы созданного французским классицизмом 17 в. синтеза архитектуры, скульптуры, живописи и садово-паркового искусства, получившие еще больший размах и зрелость в ансамбле Версаля.

К другим крупнейшим сооружениям Лево принадлежит центральная часть Версальского дворца (подвергшаяся впоследствии перестройке), отель Ламбер в Париже и монументальное здание Коллежа четырех наций (1661 — ок. 1665).

В Коллеже четырех наций (ныне здание Французской Академии наук), одном из монументальных сооружений того времени, Лево развивает принципы классицистической архитектуры в условиях городского ансамбля. Располагая здание Коллежа на набережной Сены, Лево раскрывает мощные, широко развернутые полукружия его фасада в сторону реки и ансамбля Лувра таким образом, что купольная церковь, являющаяся центром композиции Коллежа, приходится на оси Лувра. Этим достигается закономерное пространственное единство крупных городских зданий, образующих в совокупности один из архитектурных ансамблей центра Парижа.

В архитектуре здания Коллежа с его обширным полукругом открытого двора, развитым силуэтом, сильным выделением центра композиции, доминирующее значение которого подчеркнуто укрупненными членениями и формами портала и купола, удачно найден образ общественного здания большой государственной значимости. Созданный Лево на основе творческой переработки форм дворцовой и культовой архитектуры облик общественного здания с купольным композиционным центром послужил прообразом многих государственных и общественных зданий в европейской архитектуре 18 — 19 веков.

Одним из первых произведений второй половины 17 в., в котором основополагающие принципы французского классицизма получили наиболее полное выражение, является восточный фасад Лувра (1667 — 1678), в проектировании и строительстве которого участвовали Франсуа д'Орбе (1634 — 1697), Луи Лево и Клод Перро (1613 — 1688).



*Франсуа д'Орбе, Луи Лево, КлодПерро. Восточный фасад Лувра («Колоннада Лувра»). Фрагмент. 1667- 1678 гг.*

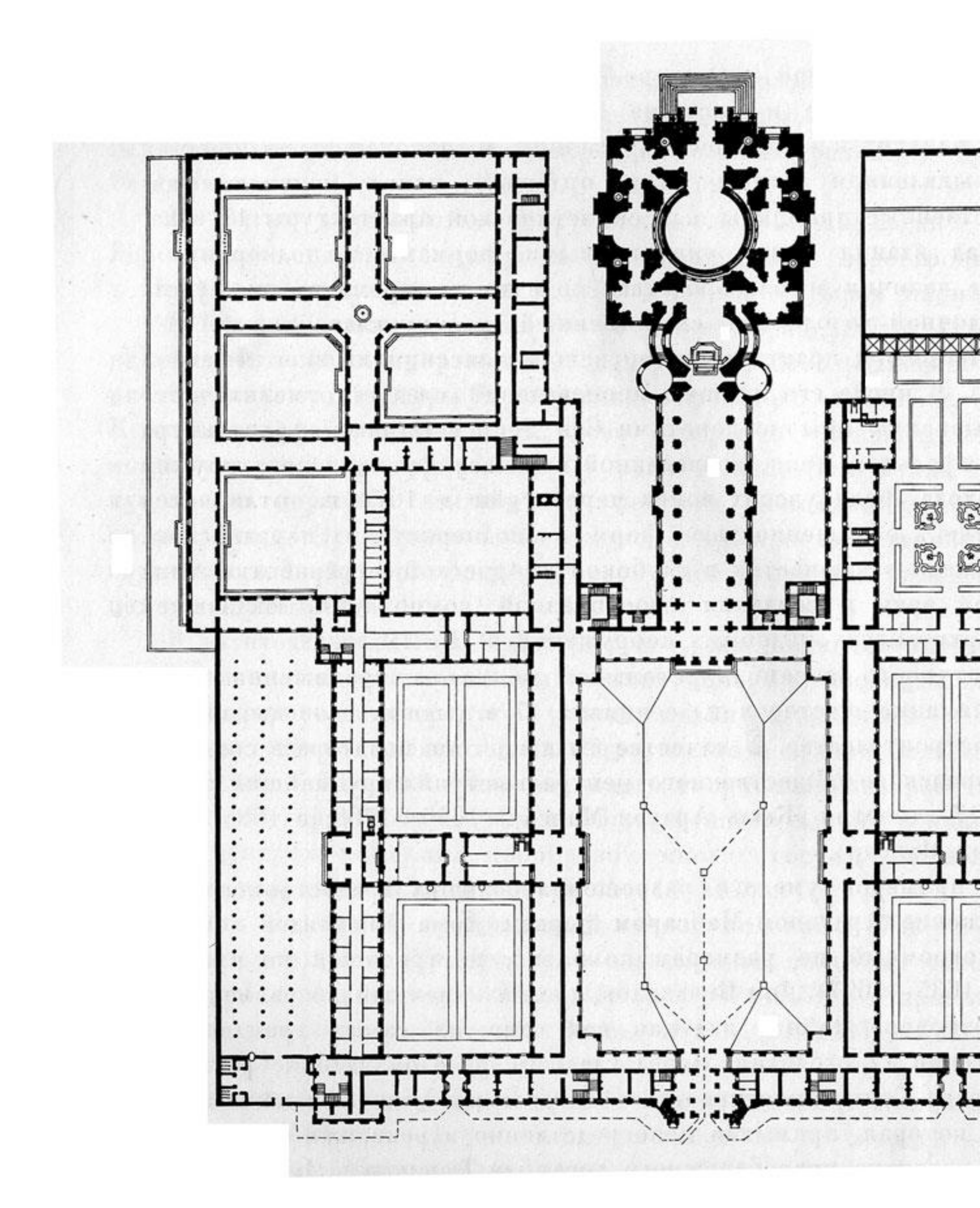
Восточный фасад Лувра, который часто называют Колоннадой Лувра, составляет часть ансамбля двух объединенных в 17 в. дворцов — Тюильри и Лувра. Фасад большой протяженности (173 м) имеет центральный и два боковых ризалита, между которыми на монументальном гладком цоколе с редкими проемами покоятся мощные (высота 12 м) сдвоенные колонны коринфского ордера, образующие вместе с отступающей вглубь стеной глубокие затененные лоджии. Наиболее богатый по своим формам, декору и членениям ризалит центрального входа с трехпролетным портиком увенчан антикизированным по формам и пропорциям треугольным фронтоном. Тимпан фронтона богато декорирован скульптурным рельефом. Боковые ризалиты, имеющие менее богатую пластическую разработку, расчленены сдвоенными пилястрами того же ордера. Плоский архитектурный рельеф боковых ризалитов создает логичный переход к боковым фасадам Лувра, которые повторяли композицию восточного фасада, с тем отличием, что сдвоенные коринфские колонны заменены в них одинарными пилястрами того же ордера.

В предельно простой объемной структуре здания, в четкой и логичной расчлененности объема на несомые и несущие части, в деталях и пропорциях коринфского ордера, близких к классическому канону, и, наконец, в подчинении композиции сильно выявленному ритмическому ордерному началу получают развитие зрелые художественные принципы классицистической архитектуры 17 века. Монументальный фасад здания с его укрупненными формами и подчеркнутой масштабностью полон величия и благородства, но в то же время в нем чувствуется оттенок рассудочной холодности, свойственный зрелому классицизму.

Важный вклад в теорию и практику французского классицизма внес Франсуа Блондель (1617—1686). В числе его

лучших произведений следует отметить триумфальную арку, называемую обычно воротами Сен Дени в Париже. Архитектура монументальной .триумфальной арки, возведенной во славу французского оружия в ознаменование перехода французских войск через Рейн в 1672 г., отличается большой лаконичностью, обобщенностью форм и подчеркнутой парадностью. Большая заслуга Блонделя заключается в глубокой творческой переработке типа римской триумфальной арки и создании своеобразной композиции, оказавшей сильное влияние на архитектуру подобных сооружений в 18—19 веках.

Проблема архитектурного ансамбля, стоявшая почти на протяжении всего столетия в центре внимания мастеров классицизма 17 в., нашла свое выражение во французском градостроительстве. В качестве выдающегося новатора в создании ансамбля крупного городского общественного центра выступил крупнейший французский архитектор 17 столетия Жюль Ардуэн Мансар (1646—1708; с 1688 г. он носил фамилию Ардуэн-Мансар).



*Либераль Брюан и Жюль Ардуэн-Мансар. Ансамбль Дома Инвалидов в Париже. План.*

Одним из ярких примеров умелого разрешения больших градостроительных задач является сооружение Ардуэном-Мансаром церкви Дома Инвалидов (1693— 1706), завершающей огромный по размерам комплекс, построенный по проекту Либераля Брюана (ок. 1635—1697). Дом Инвалидов, предназначенный для размещения в нем общежитий ветеранов войны, задуман как одно из самых грандиозных общественных сооружений 17 столетия. Перед главным фасадом здания, расположенного на левом берегу Сены, простирается обширная площадь, так называемая Эспланада Инвалидов, которая, примыкая непосредственно к реке, как бы подхватывает и продолжает развитие правобережного ансамбля Тюильри и Лувра в левобережной части города. Строго симметричный комплекс Дома Инвалидов состоит из замкнутых по периметру четырехэтажных корпусов, образующих развитую систему больших прямоугольных и квадратных дворов, подчиненных единому композиционному центру — большому двору и связанной с ним монументальной церкви.

*Жюль Ардуэн-Мансар. Церковь Дома Инвалидов в Париже. 1693-1706 гг. Закончена в 1708 г. Робером де Коттом. Вид с юга.*

Церковь представляет собой центрическое сооружение с квадратным планом и большим, диаметром 27 м, куполом, который увенчивает обширное центральное пространство. В строгой и сдержанной по своим формам архитектуре храма все же ощущается влияние не чуждых творчеству Ардуэна-Мансара барочных композиций. Это сказывается в утяжеленных по отношению к нижнему объему пропорциях купола и в характерном для барокко пластическом обогащении центральной части фасада ордерными элементами.

Купол церкви Инвалидов — один из самых красивых и высоких куполов в мировой архитектуре. Он задуман как композиционный центр, венчающий огромный распластанный массив Дома Инвалидов, и имеет также большое значение в общеградостроительном плане: наряду с куполами церкви Валь де Грас и выстроенного в 18 в. Пантеона он создает выразительный силуэт южной части Парижа.

Особенно важное значение во французской градостроительной практике 17 столетия имеют возведенные по проектам архитектора Ардуэна-Мансара площадь Людовика Великого (впоследствии Вандомская площадь) (1685—1701) и площадь Побед (1684—1687).

Имеющая в плане форму прямоугольника со срезанными углами (размеры 146 X 136) площадь Людовика Великого была задумана как парадное сооружение в честь короля. В соответствии с замыслом доминирующую роль в композиции играла расположенная в центре площади конная статуя Людовика XIV работы Жирардона. Фасады формирующих площадь зданий, однотипные по композиции, со слегка выступающими портиками на срезанных углах и в центральной части корпусов, служат архитектурным обрамлением пространства площади. Соединенная с прилегающими кварталами только двумя короткими отрезками улиц, площадь воспринимается как замкнутое, изолированное пространство.

Другой ансамбль — площадь Побед, имеющая в плане форму круга диаметром 60 м, по однотипности окружающих площадь фасадов и расположению монумента в центре близка к площади Людовика Великого. Однако размещение площади на пересечении нескольких улиц, активно связанных с общей системой планировки города, лишает ее замкнутости и обособленности.

Созданием площади Побед Ардуэн-Мансар заложил основы прогрессивных градостроительных тенденций в области сооружения открытых, тесно связанных с планировочной системой города общественных центров. Однако осуществление этих принципов в европейском градостроительстве падает уже на 18 и первую половину 19 века.

Полное и всестороннее развитие прогрессивные тенденции в архитектуре французского классицизма 17 столетия получают в грандиозном по масшта'бам, смелости и широте художественного замысла ансамбле Версаля (1668—1689). Главными создателями этого самого значительного памятника французского классицизма 17 в. были Ардуэн-Мансар и мастер садово-паркового искусства Андре Ленотр (1613—1700).

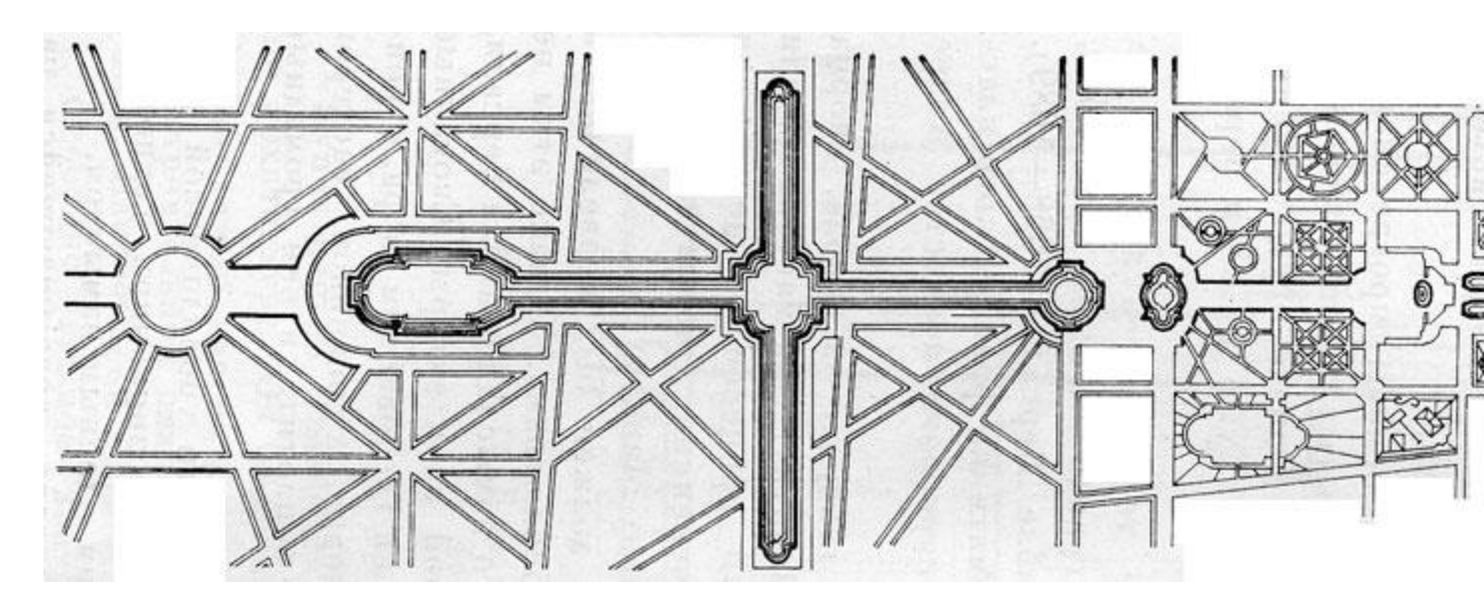
Первоначальный замысел ансамбля Версаля, состоящего из города, дворца и парка, принадлежит, по всей вероятности, Лево и Ленотру. Оба мастера начали работать над сооружением Версаля с 1668 года. В процессе осуществления ансамбля этот замысел подвергся многочисленным изменениям. Окончательное же завершение версальского ансамбля принадлежит Ардуэну-Мансару.

Версаль в качестве главной резиденции короля должен был возвеличивать и прославлять безграничную мощь французского абсолютизма. Однако этим не исчерпывается содержание идейного и художественного замысла ансамбля Версаля, а также его выдающееся значение в истории мировой архитектуры. Скованные официальной регламентацией, вынужденные подчиниться требованиям двора, строигели Версаля — огромная армия архитекторов, инженеров,

художников, мастеров прикладного и садово-паркового искусства — сумели воплотить в нем громадные творческие силы французского народа.

Особенности построения сложного ансамбля как строго упорядоченной централизованной системы, основанной на абсолютном композиционном господстве дворца над всем окружающим, обусловлены его общим идейным замыслом.

К Версальскому дворцу, расположенному на террасе, возвышающейся над окружающей местностью, сходятся три широких, совершенно прямых лучевых проспекта города; средний проспект продолжается по другую сторону дворца в виде главной аллеи огромного парка. Перпендикулярно к этой основной композиционной оси города и парка расположено сильно вытянутое в ширину здание дворца. Средний проспект ведет в Париж, два других — в королевские дворцы Сен-Клу и Со; таким образом, Версаль был связан подходящими к нему дорогами с разными областями Франции.



*Ансамбль дворца и парка в Версале. План.*

Версальский дворец был выстроен в три приема: наиболее древнюю часть составляет охотничий замок Людовика XIII, начатый строительством в 1624 году и в дальнейшем перестроенный; затем возникают окружающие это ядро

корпуса, выстроенные Лево, и, наконец, два отступающих в сторону парка вдоль верхней террасы крыла, возведенные Ардуэном-Мансаром.

*Версаль. Вид на Королевский дворец и парк с запада.*
*Архитекторы Луи Лево, Жюль Ардуэн-Мансар, Андре Ленотр.*
*Аэрофотосъемка.*

*Луи Лево, Жюль Ардуэн-Мансар. Королевский дворец в Версале. Начат в 1668 г. Центральная часть паркового фасада. Вид с юго-запада.*

В центральном корпусе дворца были сосредоточены образующие эффектные анфилады роскошные залы для балов и торжественных приемов. огромная Зеркальная галлерея, залы Мира, Войны. Марса, Аполлона и личные покои короля и королевы. В крыльях здания размешались комнаты для родственников королевской семьи, придворных, министров и знатных гостей. К одному из крыльев Здания примыкает дворцовая капелла.

По соседству с главным зданием со стороны города в двух больших самостоятельных корпусах, образующих большую прямоугольную площадь перед центральным корпусом дворца, были расположены дворцовые службы.

*Жюль Ардуэн-Мансар. Зеркальная галлерея Королевского дворца в Версале. Начата в 1678 г. Росписи Шарля Лебрена. 1679-1684 гг.*

Роскошная отделка внутренних помещений, в которой широко использованы мотивы барокко (круглые и овальные медальоны, сложные картуши. орнаментальные заполнения над дверями и в простенках) и дорогие отделочные материалы (зеркала, чеканная бронза, мрамор, позолоченная деревянная резьба), широкое применение декоративной живописи — все это рассчитано на создание впечатления величия и парадности. Одним из наиболее замечательных помещений Версальского дворца является построенная Ардуэном-Мансаром и расположенная во втором этаже центральной части великолепная Зеркальная галлерея (длиной 73 м) с примыкающими к ней квадратными гостиными. Через широкие арочные проемы открывается великолепный вид на главную аллею парка и окружающий ландшафт. Внутреннее пространство галлереи иллюзорно расширено рядом крупных зеркал, расположенных в нишах против окон. Интерьер галлереи богато декорирован мраморными коринфскими пилястрами и пышным лепным карнизом, который служит переходом к еще более сложному по композиции и цветовому решению барочному плафону художника Лебрена.

Архитектура фасадов, созданных Ардуэном-Мансаром, особенно со стороны парка, отличается большим единством. Сильно растянутое по горизонтали, здание дворца хорошо гармонирует со строгой геометрически правильной планировкой парка и природным окружением. В композиции фасада четко выделен второй, парадный этаж дворца, расчлененный строгим по пропорциям и деталям ордером колонн и пилястр, покоящихся на тяжелом рустованном цоколе. Самый верхний, меньший по высоте этаж задуман как венчающий здание аттик, сообщающий образу дворца большую монументальность и представительность.

В отличие от архитектуры фасадов дворца, не лишенных несколько барочной репрезентативности, а также перегруженных украшениями и позолотой интеръеров, планировка парка, выполненная Ленотром, отличается классической чистотой и ясностью линий и форм. В планировке парка и формах его «зеленой архитектуры» Ленотр явился наиболее последовательным выразителем эстетического и этического идеала классицизма. Он видел в природном окружении объект разумной человеческой деятельности. Естественный ландшафт Ленотр преобразует в безупречно ясную, законченную архитектоническую систему, основанную на принципах разумности и порядка.

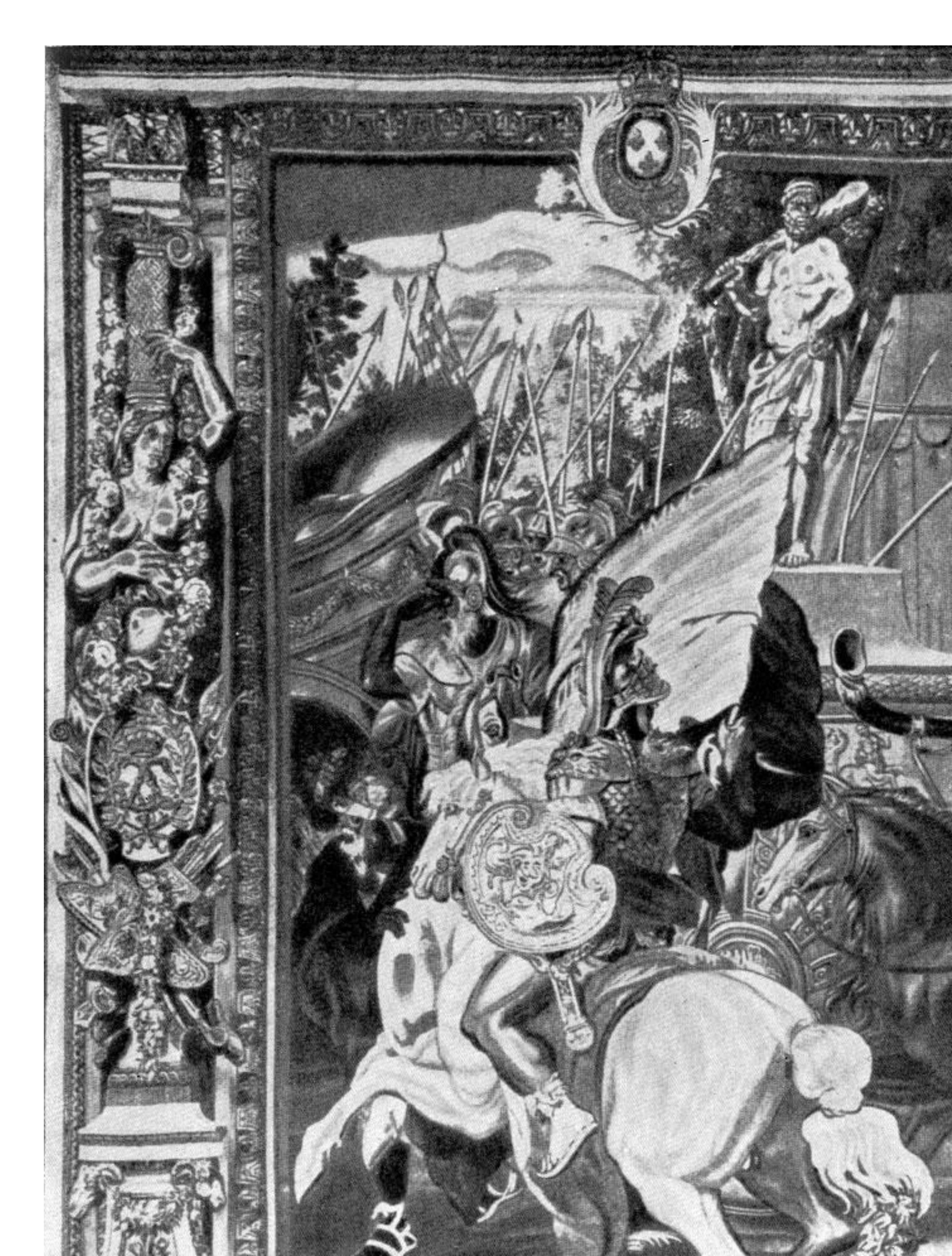
Общий вид на парк открывается со стороны дворца. От главной террасы широкая лестница ведет по основной оси композиции ансамбля к Фонтану Латоны, далее окаймленная стриженными деревьями Королевская аллея подводит к Фонтану Аполлона. Композиция завершается уходящим к горизонту большим каналом, обрамленным аллеями подстриженных деревьев.

В органическом единстве с планировкой парка и архитектурным обликом дворца находится богатое и разнообразное скульптурное убранство парка. Парковая скульптура Версаля активно участвует в формировании ансамбля. Скульптурные группы, статуи, гермы и вазы с рельефами, многие из которых были созданы выдающимися скульпторами своего времени, замыкают перспективы зеленых улиц, обрамляют площади и аллеи, образуют сложные и красивые сочетания с разнообразными фонтанами и бассейнами. Каждая статуя олицетворяла собой определенное понятие, определенный образ, входивший в общую аллегорическую систему, служащую прославлению монархии.

Парк Версаля с его ясно выраженным архитектоническим построением, богатством и многообразием форм — мраморных и бронзовых скульптур, листвы деревьев, фонтанов, бассейнов, прямыми линиями аллей, геометрически правильными объемами и поверхностями подстриженных

кустов и деревьев—напоминает огромный «зеленый дворец» с анфиладами разнообразных площадей и улиц. Эти «зеленые анфилады» воспринимаются как закономерное продолжение и развитие вовне внутреннего пространства самого дворца. Архитектурный образ ансамбля Версаля строится в органической связи с природным окружением, в закономерном и последовательном раскрытии различных внутренних и внешних перспективных аспектов, в синтезе архитектуры, скульптуры и живописи.

Строительство Версаля и других загородных дворцов оказало огромное влияние на развитие прикладного искусства. Художественная промышленность Франции во второй половине 17 в. достигла высокого расцвета. Мебель, зеркала, серебряная посуда, ювелирные изделия, ковры, ткани и кружева изготовлялись не только для дворца и для потребителей внутри Франции, но и для широкого вывоза за границу, что было одной из особенностей политики меркантилизма. Для этой цели были организованы специальные королевские мануфактуры. Как положительный факт следует отметить, что организация художественного производства на основе централизации наряду с системой академического образования приводила к большому стилевому единству также и в различных отраслях художественной промышленности.



*Битва Александра Македонского с Пором. Гобелен по рисунку Шарля Лебрена. До 1687 г. Вена.*

Замечательных результатов французские мастера достигли в производстве гобеленов. В 1662 г. Кольбер купил известную ковровую мастерскую Гобеленов (отсюда и возникло само название — гобелен) и учредил королевскую гобеленовую мастерскую. Директором мануфактуры стал Шарль Лебрен, и большинство гобеленов для Версаля исполнялось по его картонам. В этих гобеленах, изготовлявшихся сериями и связанных сюжетным единством, наиболее ярко проявилось декоративное дарование Лебрена. Эффектность композиционного решения соединялась в гобеленах с пышным орнаментальным великолепием и изысканным чувством цвета.

*Андре Шарль Буль. Кабинет. Дерево с инкрустацией из слоновой кости и черепахи, позолоченная бронза. 2-я половина 17 в. Париж, Лувр.*

Крупнейшим мастером художественной мебели, создателем особой техники ее отделки был Андре Шарль Буль (1642—1732). Для отделки Буль применял орнаментальную инкрустацию из различных сортов дерева, золоченой бронзы, перламутра, черепахи, слоновой кости. Накладные металлические украшения отличались декоративным богатством и тонкостью чеканной работы.

И в малых формах прикладного искусства художники стремились подчеркнуть монументальность, строгую симметрию и в то же время роскошь и парадность. Высокими художественными достоинствами обладают созданные в 17 в. французские изделия из серебра: блюда, чаши, настенные бра, торшеры, канделябры. Произведения прикладного искусства органически входили в общий архитектурно-художественный ансамбль и являлись неотъемлемой частью абсолютистского «большого стиля». Памятники французского прикладного искусства получили широкое распространение и в других странах Западной Европы и долгое время служили образцом для подражания.

* * *

Во второй половине 17 в. французская скульптура развивалась главным образом в границах «большого стиля». Памятники скульптуры широко применялись при создании городских и дворцово-парковых ансамблей, при украшении общественных и культовых сооружений. Именно тесная взаимосвязь с архитектурой во многом предопределила лучшие качества французской скульптуры этого времени. Даже произведения станковой скульптуры — статуарная пластика, парадный портрет — несли в себе черты, сближающие их с произведениями монументальной пластики. Требования «большого стиля», необходимость соответствия запросам королевского двора нередко сужали возможности

мастеров французской скульптуры. Однако лучшие из них все же достигли больших творческих успехов.

Крупнейшие достижения французской скульптуры 17 в. связаны с версальским дворцовым комплексом, в создании которого принимали участие ведущие мастера того времени — Жирардон, Пюже, Куазевокс и другие.

С наибольшей отчетливостью характерные особенности французской скульптуры второй половины 17 столетия выразились в творчестве Франсуа Жирардона (1628—1715). Ученик Бернини, Жирардон исполнял скульптурные декоративные работы в Лувре, дворцах Тюильри и Версаля. К выдающимся его произведениям относится скульптурная группа «Похищение Прозерпины» (1699) в Версальском парке. Она помещена в центре круглой, изящной по формам и пропорциям колоннады, созданной архитектором Ардуэном-Мансаром. На постаменте цилиндрической формы, опоясанном рельефом с изображением погони Цереры за Плутоном, увозящим на колеснице Прозерпину, возвышается сложная по композиционному и динамическому построению скульптурная группа. В соответствии с назначением этого произведения Жирардон главное внимание уделяет декоративной выразительности скульптуры: рассчитанная на обход со всех сторон, группа обладает большим богатством пластических аспектов.

К числу известных произведений Жирардона относится также расположенная в гроте на фоне густых зарослей парка скульптурная группа «Аполлон и нимфы» (1666—1675). Свежестью восприятия, чувственной красотой образов выделяется рельеф «Купающиеся нимфы», выполненный Жирардоном для одного из версальских водоемов. Как бы забыв об условных академических традициях, скульптор создал произведение, исполненное жизненности и поэзии. Присущее Франсуа Жирардону мастерство рельефа проявилось и в композиционных изображениях на декоративных вазах, предназначенных для Версаля («Триумф Галатеи», «Триумф Амфитриты»).

Жирардон работал также в других видах монументальной скульптуры. Ему принадлежит надгробный памятник Ришелье в церкви Сорбонны (1694). Он был автором конной статуи Людовика XIV, установленной на Вандомской площади (разрушенной впоследствии во время французской революции 18 в.). Король изображен восседающим на торжественно ступающем коне; он в одеянии римского полководца, но в парике. В идеализированном о блике Людовика воплощалась идея величия и могущества всевластного монарха. Скульптор нашел нужные пропорциональные отношения статуи и постамента, и всего монумента в целом — с окружающим его пространством площади и ее архитектурой, благодаря чему конная статуя оказалась подлинным центром величественного архитектурного ансамбля. Это произведение Жирардона в течение всего 18 в. служило образцом для конных памятников европейских государей.

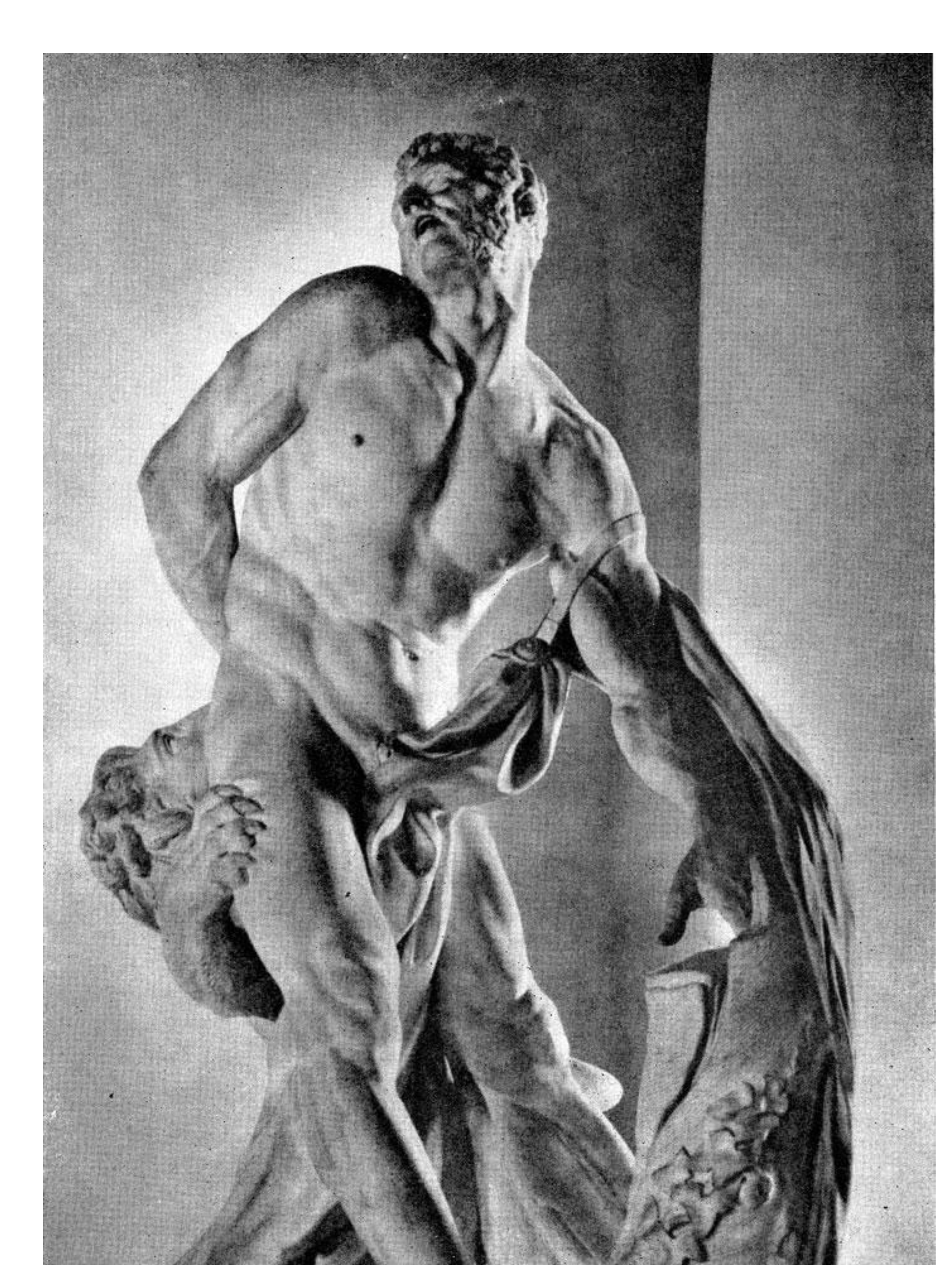
*Антуан Куазевокс. Портрет гравера Жерара Одрана. Терракота. Конец 17 в. Париж, Лувр.*

В творчестве другого французского скульптора второй половины 17 в. —Антуана Куазевокса (1640—1720) — по сравнению с искусством Жирардона в гораздо большей степени проявились черты академизма. Куазевокс работал вместе с Лебреном над декоративной отделкой Версальского дворца. Им были выполнены скульптурные украшения Зеркальной галлереи и Зала войны. Он был также автором большого количества портретных статуй и бюстов (Людовика XIV, принца Конде, Лебрена, Одрана). В этих эффектных, но недостаточно глубоких произведениях Куазевокс следует традиции барочного парадного портрета.

Особое место в истории французской скульптуры этого времени занимает творчество Пьера Пюже (1620—1694)— самого крупного представителя французской пластики 17 века.

Пюже происходил из семьи марсельского каменщика. Еще в детстве он работал учеником в корабельных мастерских в качестве резчика по дереву. Юношей Пюже уехал в Италию, где учился живописи у Пьетро да Кортона. Однако свое настоящее призвание он нашел в скульптуре. Пюже работал некоторое время в Париже, но его основная творческая деятельность протекала в Тулоне и в Марселе, Скульптору приходилось выполнять и официальные заказы, в частности для украшения версальского парка.

Искусство Пюже близко к барокко чертами внешней патетики. Но, в отличие от Бернини и других мастеров итальянского барокко, Пюже свободен от мистической экзальтации и поверхностной идеализации — его образы непосредственнее, свежее, в них чувствуется жизненная сила.



*Пьер Пюже. Милон Кротонский. Мрамор. 1682 г. Париж, Лувр.*

В этом отношении показательно одно из главных произведений Пюже — мраморная группа «Милон Кротонский» (Лувр). Пюже изобразил атлета, попавшего рукой в расщеп дерева и растерзанного львом. Лицо Милона искажено нестерпимой мукой, напряжение ощущается в каждом мускуле его могучего тела. При общем сложном повороте фигуры атлета и сильной динамике композиционное построение группы отличается четкостью и ясностью — скульптура превосходно воспринимается с одной, главной точки зрения.

*Пьер Пюже. Александр Македонский и Диоген. Рельеф. Мрамор. 1692 г. Париж, Лувр.*

Дарование Пюже проявилось в его оригинальном и смелом по замыслу рельефе «Александр Македонский и Диоген» (1692, Лувр). Скульптор представил на фоне монументальных архитектурных сооружений мощные по лепке, яркие по образной характеристике фигуры действующих лиц. Светотень, усиливая пластическую ощутимость фигур, придает изображению патетический характер. Бьющая через край жизненная энергия — таково впечатление от образов этого рельефа. Эти же черты присущи и другим произведениям Пюже, например его атлантам, поддерживающим балкон тулонской ратуши. Даже в выполненном по официальному заказу барельефном портрете Людовика XIV (Марсель) Пюже в рамках торжественно-репрезентативного портрета создает убедительный образ надменного монарха.

* * *

Французская живопись второй половины 17 в. обнаружила еще большую зависимость от официальных требований, нежели скульптура. К концу 1660-х гг. Королевской Академией живописи и скульптуры были выработаны те нормативные правила, которые служили созданию «большого стиля». Утверждая незыблемостъ этих правил, представители Академии прикрывались авторитетом Пуссена. Однако искусство великого французского художника не имело ничего общего с той мертвой, догматической художественной системой, которая была выработана Академией. В этой системе были использованы и приняты в качестве норм прекрасного самые отрицательные стороны эстетической доктрины классицизма. Поскольку классицизму недоставало помпезности для торжественного прославления королевской власти, «большой стиль» французской живописи включал также и арсенал приемов монументального барочного искусства.

Культ античности академизм использовал для создания отвлеченных, вненациональных норм красоты. Однако эти нормы были схематичны и безжизненны. Регламентирована была даже передача человеческих эмоций, которые изображались по раз навсегда установленному шаблону. Догматизм академической доктрины ограничивал творческие возможности французских художников, сковывал их индивидуальности.

*Шарль Лебрен. Въезд Александра Македонского в Вавилон. 1660-е гг. Париж, Лувр.*

Вождем академизма и главным законодателем «большого стиля» стал Шарль Лебрен (1619—1690). Ученик Вуэ, Лебрен был в то же время одним из наиболее горячих поклонников

Пуссена, искусству которого он подражал, особенно в ранний период своего творчества. В 1642—1646 гг. молодой Лебрен работал в Италии, где копировал произведения Рафаэля и представителей болонского академизма. По возвращении на родину Лебрен был занят главным образом декоративными работами во дворцах и особняках знати (отель Ламбер, замок Во-ле-Виконт). С 1660-х гг. он начал работать при дворе, создав серию картин «Подвиги Александра Македонского». Назначенный в 1662 г. «первым живописцем короля» и одновременно директором мануфактуры гобеленов, он руководил крупнейшими работами по украшению королевских дворцов, и прежде всего Версаля. Он возглавил целую армию художников-декораторов, граверов, ювелиров и мастеров прикладного искусства, работавших по осуществлению его замыслов. Обладая большими профессиональными знаниями, энергией и незаурядными организаторскими способностями, Лебрен стал подлинным диктатором художественных вкусов.

В своем творчестве Лебрен использовал традиции декоративной барочной живописи. Одно из его центральных произведений — плафон Зеркальной галлереи в Версале с изображением апофеоза Людовика XIV. Впечатление парадности и великолепия и в то же время очень поверхностного, внешнего эффекта создает Эта сложная, перегруженная украшениями композиция, в которой изображение исторических событий дополняется аллегорическими фигурами.

Один из основателей Академии и ее директор, Лебрен осуществляет систему строгой централизации в области искусства. В своих докладах для Академии он выступает как создатель эстетики академизма. Считая себя последователем Пуссена, Лебрен доказывал первостепенное значение рисунка, в противоположность тем представителям академизма, так называемым «рубенсистам», которые провозглашали приоритет колорита. Противником Лебрена в этом вопросе выступил живописец Пьер Миньяр (1612—1695)—его конкурент и личный враг. В своих сюжетных композициях Минъяр — типичный представитель академизма. Примером его

театрально-условной и слащавой живописи может служить огромная картина «Великодушие Александра Македонского» (1689, Эрмитаж). Миньяр был также автором росписи плафона и купола церкви Валь де Грае (1663); в этом произведении характерные для барокко театральность образов, чрезмерный динамизм перегруженной композициии, стремление к внешней эффектности достигают своего предела. Более известен Миньяр как излюбленный портретист придворного общества. Идеализированные и поверхностные портреты Миньяра нашли очень меткую и верную характеристику в устах Пуссена, который находил, что они «холодны, приторны, лишены силы и твердости». Художественные доктрины Лебрена и Миньяра ничего общего не имели с подлинным содержанием искусства Пуссена и Рубенса. Различия в их взглядах практически не выходили за рамки академизма.

Во второй половине 17 в. во французской живописи получил развитие также батальный жанр, в котором можно отметить два направления. Первое направление, всецело связанное с придворными кругами, представлено творчеством Адама Франса ван дер Мейлена (1632—1690), фламандца по происхождению. Ван дер Мейлен создал тип официальной, совершенно условной по характеру батальной композиции. Он писал осады городов, военные походы, сражения, причем действие в этих картинах происходит на дальнем плане и, по существу, является лишь фоном для изображенных на первом плане короля и полководцев.

Другую линию батального жанра характеризует творчество Жака Куртуа, по прозванию Бургиньона (1621—1675/6), работавшего главным образом в Италии. Картины Бургиньона близки к батальным произведениям итальянца Сальватора Роза и голландца Воувермана. Подобно им, он пишет бивуаки, кавалерийские стычки, где сражаются неведомые воины, и зритель затрудняется определить, на чьей стороне симпатии художника. При внешней эффектности этих динамических композиций они все же очень поверхностны и шаблонны.

Наиболее высокие достижения французской живописи второй половины 17 в. относятся к области портрета.

Портрет этого времени носит почти всецело придворный характер. Он сложился как закономерное продолжение форм парадного портрета, выработанных Рубенсом и Ван Дейком, причем французские портретисты восприняли от этих мастеров главным образом черты внешней репрезентативности. От портретиста требовалось прежде всего, чтобы он сообщал модели черты величия, аристократического благородства и изысканности. Определяя схему парадного портрета, теоретик искусства Роже де Пиль писал: «Портрет должен как бы говорить нам: стой, вглядись хорошенько, я — непобедимый король, исполненный величия; или я — храбрый полководец, распространявший вокруг себя страх; или я — великий министр, знавший все политические уловки; или я — магистрат, обладавший совершенной мудростью и справедливостью».

В своем стремлении, возвеличить модель художники нередко прибегали к откровенной лести. Все это должно возвысить портретируемого над повседневностью, окружить его ореолом исключительности, показать его высокое общественное положение, подчеркнуть то расстояние, которое отделяет его от простых смертных.

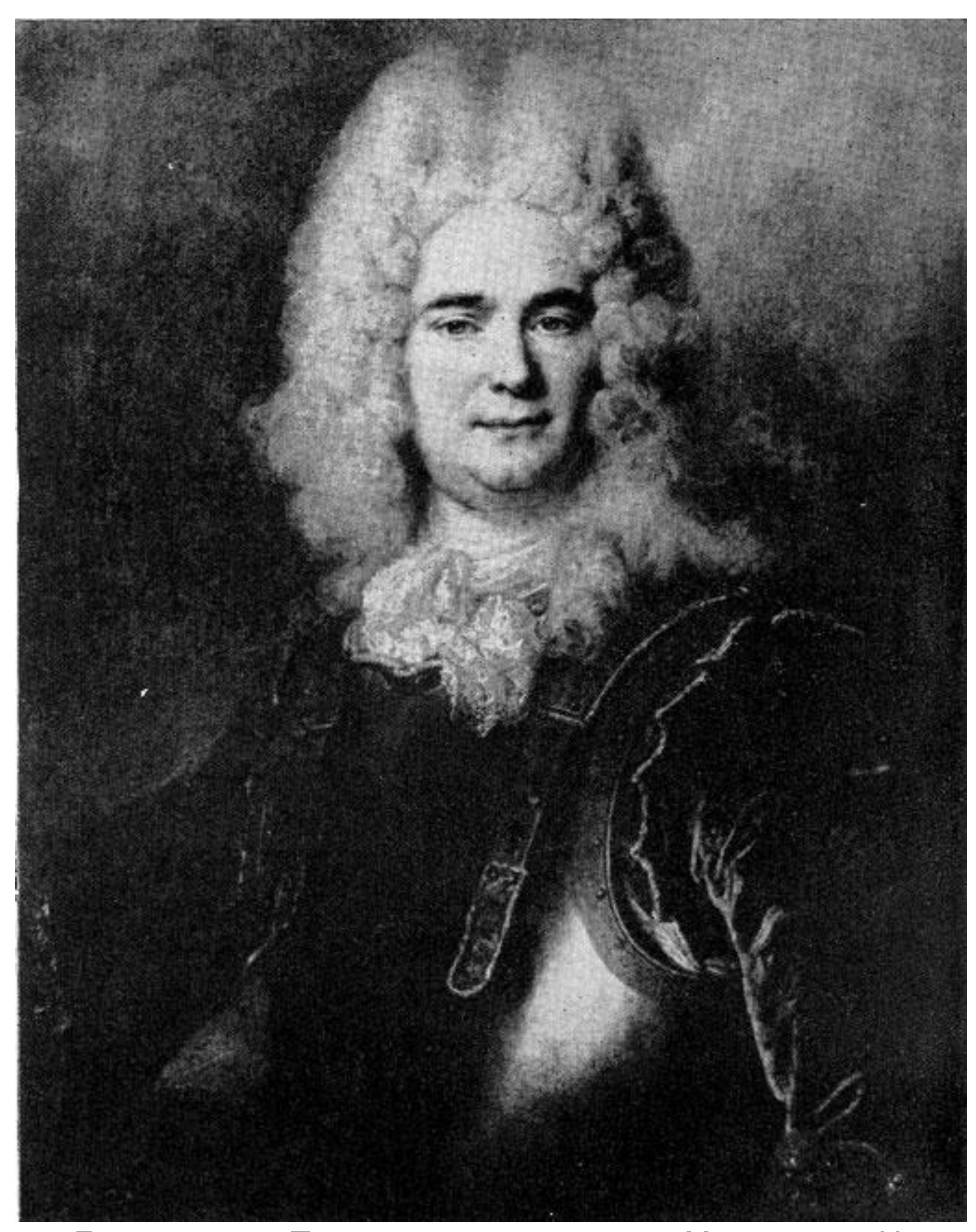
Крупнейшими мастерами французского портрета конца 17 — начала 18 в. были Риго и Ларжильер.

*Гиацинт Риго. Портрет Людовика XIV, 1701 г. Париж, Лувр.*

Гиацинт Риго (1659—1743) был придворным портретистом короля. Его известный портрет Людовика XIV (1701; Лувр) — наиболее яркое воплощение характерных особенностей парадного портрета. В этом полотне король изображен во весь рост на фоне колонны и развевающихся драпировок; стоя в эффектной позе, он опирается на скипетр. Горностаевая мантия пышными складками ниспадает с его плеч; обрюзгшее лицо полно надменности. Живопись этого портрета отличается виртуозным блеском и подчеркнутой эффектностью. Те же черты свойственны и другим работам Риго, например портретам видного представителя католического богословия Боссюэ (Лувр) и маркиза Данжо (Версаль).

Но там, где Риго не был скован условиями заказа, он создавал произведения большой реалистической убедительности. Так, например, в портрете писателя Фонтенеля (Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина), выполненном в форме не парадного, а интимного портрета, художник с большой яркостью индивидуальной характеристики воплотил полный ума и живости облик одного из прогрессивных деятелей французской культуры. Колорит этого портрета основан на глубоких звучных тонах и свободен от внешней эффектности.

Никола Ларжильер (1656—1746) был также мастером парадного портрета. Он был автором преувеличенно репрезентативных групповых портретов парижских эшевенов (членов городского управления, куда входили главным образом представители крупной французской буржуазии). Эти произведения не сохранились; эскизы к ним имеются в Лувре и в Эрмитаже. Полные высокомерной важности старейшины в тяжелых бархатных мантиях и огромных париках изображены в украшенных колоннами и драпировками пышных дворцовых залах.



*Никола Ларжильер. Портрет камергера де Монтаргю. Начало 18 в. Дрезден, Картинная галлерея.*

Ларжильер был одним из прославленных и модных портретистов французской знати. Он еще дальше, чем Риго, шел по пути откровенной лести, и портреты его носят еще более условный характер. Даже его «Семейный портрет» (Лувр), в котором художник изобразил себя вместе с женой и дочерью, отличается слащавостью и жеманством. Ларжильер

создал канон женского парадного портрета, который получил дальнейшее развитие у живописцев 18 века. Он писал светских дам в виде античных богинь, нимф, охотниц, изображая их в театральных костюмах на фоне условно трактованного пейзажа. В своих моделях он подчеркивает изящную непринужденность позы, грацию жестов, нежность молочно-белой кожи, влажный блеск глаз, элегантность туалета. Портреты эти очень нарядны и изысканны, художник смягчает краски, с виртуозным блеском передает фактуру роскошных тканей, переливы бархата и атласа, мерцание драгоценностей. Портрет камергера де Монтаргю (Дрезден) принадлежит к хорошим образцам светских портретов Ларжильера. Некоторые из его портретов, например «Женский портрет» в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, не лишены жизненного обаяния, многие же крайне условны. В отдельных произведениях Ларжильеру удавалось все же выйти за рамки условности и создать живые, яркие образы. Таковы его портреты Вольтера (Париж, музей Карнавале) и пейзажиста Форе (Берлин).

Наряду с живописными произведениями во второй половине 17 столетия во Франции развивалась и портретная гравюра, крупнейшими представителями которой были граверы и рисовальщики Клод Меллан (1598—1688) и Робер Нантейль (1623—1678), создавшие целую галлерею великолепных портретов государственных деятелей, придворных, философов и писателей своего времени. Виртуозно владея техникой резцовой гравюры, они сумели сочетать в своих портретах меткость характеристик с торжественной парадностью образов. Одновременно развивалась и резцовая гравюра, воспроизводившая композиции Пуссена, Лебрена, Лесюера, Мипьяра. Наиболее известным мастером репродукционной гравюры был Жерар Одран (1640—1703).

Общеевропейское значение французского искусства 17 столетия очень велико. Франция была классической страной абсолютизма, и в ее искусстве особенности Этой эпохи нашли наиболее яркое выражение. Поэтому ни одно европейское государство, переживавшее в 17—18 вв. абсолютистский этап,

не могло пройти мимо достижений французского искусства. Если французские художники начала 17 в. нередко обращались к искусству других, более развитых в художественном отношении стран, то во второй половине столетия именно Франция оказалась идущей впереди других национальных художественных школ Европы. Выработанные во французском зодчестве градостроительные принципы и типы архитектурных сооружений, а в изобразительном искусстве — основы исторического и батального жанра, аллегории, парадного портрета, классического пейзажа сохранили свое значение для искусства многих европейских стран вплоть до начала 19 века.

# Искусство 18 века

## Введение

Ю.Д.Колпинский

Своеобразие яркого вклада, которое внесло европейское искусство 18 века в историю мировой художественной культуры, определяется в основном тем, что этот период был последним историческим этапом длительной переходной от феодализма к капитализму эпохи. В 17 веке ранние буржуазные революции привели к победе только в двух странах. В большинстве стран Европы был сохранен в измененном виде старый порядок. Основное содержание исторического процесса в Европе 18 в. состояло в подготовке перехода к промышленному капитализму, к утверждению господства классических форм развитого буржуазно-капиталистического общества и его культуры. В Англии промышленная революция — переход к машинной капиталистической индустрии — развернулась уже в течение этого столетия. Наиболее полно и последовательно подготовка и обоснование идеалов буржуазной революции осуществлялись во Франции. Французская революция была классической буржуазной революцией, поднявшей на борьбу самые широкие народные массы. В ходе ее развития

беспощадно и последовательно ликвидировались феодальные порядки.

В отличие от ранних буржуазных революций 16—17 вв. французская революция освободилась от религиозной оболочки в выражении своих политических и социальных идеалов. Открытое и страстное разоблачение с «позиций разума» и «всеобщего народного блага» противоестественности господствовавших социальных отношений явилось новой типичной особенностью французской буржуазной революции.

Основная тенденция социального и идейного развития Европы в 18 веке проявила себя в разных странах неравномерно и, конечно, в национально своеобразных, конкретно-исторических формах. Однако сколь бы ни были значительны такие различия в исторической и культурной эволюции отдельных стран, основные ведущие черты общности заключались в кризисе старого феодального порядка, его идеологии и в формировании и утверждении прогрессивной идеологии просветителей. 18 век — век «разума», век философов, социологов, экономистов.

В этом столетии расцветает материалистическая философия деятелей французского и английского просвещения. Одновременно в Германии складывается школа классической немецкой идеалистической философии (Кант, Фихте). В Италии Джованни Баттиста Вико осуществляет первые опыты внесения диалектического метода в философию нового времени. В Англии (Адам Смит) и во Франции (физиократы) закладываются основы политэкономии как научной дисциплины. Естественные натки, все более связываемые с производством, с техникой, получают ускоренное развитие. Трудами Ломоносова и Лавуазье закладываются основы химии как современной науки. Создаются новые машины, подготовляющие переход к индустриальному веку. Утверждается могущество разума, широкое распространение получает критика сословных предрассудков и церковного обскурантизма представителей старой идеологии.

Большое значение приобретает обмен между странами философскими, научными, эстетическими идеями. Широта и интенсивность культурных взаимодействий, обмен творческими достижениями, обычай переездов художников, зодчих, музыкантов из одной страны в другую еще усилились по сравнению с 17 веком.

Так, венецианский мастер Тьеполо работает не только у себя на родине, но и привлекается к созданию монументальных росписей в Германии и Испании. Скульптор Фальконе, многие другие французские и итальянские мастера подолгу живут в России. Шведский портретист Рослин много работает во Франции и России. Широкое распространение французского языка, ставшего языком международного общения просвещенных слоев общества, относительное расширение круга образованных лиц, в частности сложение в большинстве стран интеллигенции, представляющей интересы непривилегированных классов (главным образом городской буржуазии), способствовали более широкому представлению о единстве культуры человеческого общества.

Новые условия общественной и идейной жизни определяют сложение нового большого этапа в истории 'художественной культуры. В 18 веке берет начало процесс решительного изменения в соотношении видов и жанров искусства, получивший свое завершение в следующем столетии. По сравнению с предшествующими эпохами возрастает удельный вес литературы и музыки, достигающих той ступени художественной зрелости, которую живопись обрела уже в 16—17 вв. Литература и музыка постепенно начинают приобретать значение ведущих видов искусства. Так как специфические возможности художественного языка этих форм художественного творчества наиболее непосредственно соответствовали основным эстетическим запросам времени, музыка и литература, дополняя друг друга, удовлетворяли потребности времени в эстетическом осознании жизни, в ее движении и становлении. В прозаической литературе находит свое воплощение стремление показать судьбу отдельного человека в ее сложном развитии во времени, в ее подчас

запутанных и лишенных пластической наглядности взаимоотношениях с окружающей социальной средой, стремление к широкой картине быта и нравов эпохи, к решению коренных вопросов о месте и роли человека в жизни общества. Таковы при всем различии почерков и стиля «Хромой бес» Лесажа, «Манон Леско» Прево, «Кандид» Вольтера, романы Филдинга, Смолетта, «Сентиментальное путешествие» Стерна, «Страдания молодого Вертера» и «Вильгельм Мейстер» Гёте и другие. Начиная с 18 века роман превращается как бы в прозаический эпос, дающий всеобъемлющую картину лира. Однако, в отличие от мифологической преображенности жизни в эпической поэзии, в романе 18 века картина мира дана в образах житейски достоверных и социально-исторически конкретных.

Потребность в поэтическом, непосредственно эмоциональном целостном выражении душевного мира человека, его чувствований и раздумий, отвлеченных от изображения околичностей повседневной жизни, непосредственное раскрытие мироощущения и мироотношения человека в их развитии и противоречивой цельности предопределили расцвет музыки как самостоятельного вида искусства.

Значительны в 18 в. и успехи театрального искусства, в частности драматургии, тесно связанной с литературой. Для последней характерен постепенный переход к середине 18 в. от традиции классицизма к реалистическим и предромантическим творческим направлениям.

Характерной чертой культуры этого времени является пристальное исследование основных вопросов эстетики театра, природы актерского мастерства и в особенности освещение общественно-воспитательной роли театра.

Если многоголосие возникло в музыкальном искусстве еще в эпоху позднего Возрождения как средство передачи сложной многогранности мира человеческих переживаний, то создание в 18 в. Бахом, Моцартом, Глюком, Гайдном таких музыкальных форм, как фуга, симфония, соната, раскрыло способность

МУЗЫКИ передавать сам процесс становления переживаний человека. Музыка оказалась способной воплотить и конфликты жизни, и трагическую скорбь, и гармоническую ясность, и бурные порывы борьбы за счастье, глубокие раздумья одинокой человеческой души и единство чувствований и стремлений большого коллектива.

В области изобразительного искусства художественный прогресс имел несколько двойственный характер. Все же в некоторых отношениях лучшие мастера 18 века создали искусство, представляющее собой шаг вперед не только по отношению к своим предшественникам, но и в развитии мировой художественной культуры в целом. Они создали искусство индивидуал чо утонченное, дифференцированно анализирующее тончайшие нюансы чувств и настроений. Изящная интимность, сдержанная лиричность, вежливо-беспощадная, аналитическая наблюдательность— характерные особенности этого искусства. Точное чувство тонко уловленной или остроумно «инсценированной» сюжетной ситуации суть качества, свойственные и замечательному портрету этого века (Латур, Гейнсборо, Рокотов, Гудон) и лучшим многофигурным жанровым композициям, будь то галантные празднества и бытовые сценки Ватто и Фрагонара, скромные бытовые мотивы Шардена или городские пейзажи Гварди.

Эти качества художественного восприятия жизни впервые с такой последовательностью утверждались в искусстве. Однако существенные достижения века были куплены дорогой ценой частичной утраты художественных завоеваний предшествующих эпох расцвета искусства. Сам по себе этот факт не представляет специфической особенности искусства 18 века. Неравномерность художественного развития, порожденная односторонностью социального и духовного прогресса в стихийно антагонистическом классово-эксплуататорском обществе проявляла себя в истории художественной культуры и прежде. Однако изобразительное искусство 18 века не только частично утрачивало ту универсальную полноту охвата духовной жизни человека, ту

непосредственную художественную органичность, синтетическую цельность, с которой великие мастера предшествующей эпохи расцвета живописи — Рубенс, Пуссен, Рембрандт, Веласкес — воплощали в создаваемых ими образах основную эстетическую и этическую проблематику своей эпохи. Не меньшее значение имело и то, что по сравнению с искусством 16 и 17 вв. живопись и скульптура 18 в. постепенно утрачивали способность воплощать с наибольшей художественной наглядностью и органичностью эстетические представления общества об основных проблемах своего существования.

Для сознания общества, вступившего в переходную к капитализму стадию своего развития, как уже упоминалось выше, был характерен такой круг эстетических задач и потребностей, который наиболее полно и художественно раскрывался не столько в изобразительном искусстве и архитектуре, сколько в литературе и музыке. Не следует, однако, преувеличивать последствия этой тенденции в развитии культуры. В 18 веке она только начинает себя проявлять. Со всей остротой проблема удельного веса изобразительных искусств и архитектуры в художественной культуре человечества будет поставлена лишь в эпоху капитализма, в эпоху общего кризиса эксплуататорского классового общества и его культуры. Поэтому не только живопись и скульптура, но и зодчество переживают новый этап в своем развитии. В нем падает удельный вес церковного и резко возрастает объем гражданского строительства. Блестящие планировочные решения французских архитекторов, великолепные сооружения, созданные в России, в Петербурге, дворцы и усадьбы в Англии, шедевры позднего барокко в Центральной Европе и Италии — свидетельство одного из последних взлетов европейского зодчества в рамках Эксплуататорского общества.

Основное прогрессивное направление, определившее лицо европейского искусства 18 века, в целом развивалось противоречиво и сложно. Во-первых, формирование новой культуры отдельных странах Европы шло весьма

неравномерно, поскольку они находились на разных стадиях подготовки своего перехода к капитализму. Во-вторых, само утверждение эстетических принципов искусства 18 века проходило в своем развитии ряд этапов. Так в Италии, лишенной национального единства, отстающей в своем экономическом развитии, искусство продолжало и видоизменяло традиции культуры 17 века. Характерно при этом, что наивысшие достижения итальянского искусства этого столетия были связаны с венецианской школой, в большей мере сохранявшей дух светской жизнерадостности, чем искусство остальных областей Италии.

Во Франции, где наиболее последовательно в области философии, литературы и искусства осуществлялась подготовка буржуазной революции, искусство постепенно ко второй половине века приобретает сознательно программную гражданственную направленность. 18 столетие начинается печально мечтательным и утонченно изящным искусством Ватто, а завершается революционным пафосом произведений Давида.

В искусстве Испании последней четверти века творчество молодого Гойи, проникнутое в противовес классицизму страстным интересом к ярким, характерно выразительным сторонам жизни, подготавливало переход западноевропейского изобразительного искусства к реалистическому романтизму первой трети 19 в.

В Англии буржуазная революция была уже позади. В этой стране, в условиях экономического и политического господства крупных землевладельцев, приспособившихся к новому строю, и верхушки торгово-промышленной буржуазии, осуществлялся промышленный переворот. У некоторых мастеров изобразительного искусства (например, Хогарта) и особенно в литературе уже зарождались характерные черты реализма развитого буржуазного общества с его прямым анализом конкретных социальных условий жизни, с великолепным чувством социальной характеристики, типов и

ситуаций, а также со свойственными ему чертами описательности и прозаизма.

В России переход от изживших свою историческую роль средневековых религиозных форм культуры и искусства к новой, светской культуре, к светским, реалистическим формам искусства завершился в конце 17—начале 18 в. Этот новый этап в развитии русской культуры был вызван внутренними потребностями русского общества, развитием его экономики, потребностью в соответствующем изменении форм государственного устройства. Он был связан с укреплением абсолютизма, обеспечивающим в сложившихся исторических условиях успешное решение стоящих перед государством важных исторических задач. Активное участие России в формировании европейской науки и культуры 18 в., значительность и ценность вклада русского искусства в мировое искусство того времени — существенная черта эпохи.

В отличие от большинства стран Западной Европы абсолютизм в России не изжил своей относительно прогрессивной исторической роли. Буржуазия была еще слаба, в русском купечестве отсутствовали и те длительные культурные традиции, которые были накоплены со времен городских коммун западноевропейским бюргерством, а главное, русская буржуазия была лишена сознания своей исторической миссии. Крестьянское восстание, возглавленное Пугачевым, носило стихийный характер и закончилось разгромом восставших. В этих условиях прогрессивная линия развития в русском искусстве на протяжении почти всего 18 в. осуществлялась в рамках-дворянской культуры.

Хотя, как мы видим, развитие искусства 18 века, формирование его основных прогрессивных эстетических идеалов протекало по-разному в разных странах, все же в целом для его развития характерны два этапа. Первый продолжался в зависимости от конкретных исторических условий в одних странах до середины 1740—1750-х гг., в других — до 1760-х гг. Этот этап связан с завершением поздних форм барокко и выделением в ряде стран

художественно-стилистического направления, получившего наименование «рококо» или «рокайльного стиля» (*Рококо - от французского слова рокайль, то есть раковинообразный; в искусстве этого направления один из излюбленных декоративных мотивов напоминал по форме прихотливо изогнутую раковину.*). Для второго этапа характерно утверждение искусства классицизма и сентиментализма в качестве господствующих направлений.

Архитектура позднего барокко, более динамически усложненная, декоративно перегруженная и менее величаво-монументальная, чем в 17 в., получила широкое развитие в тех странах, где не назревали еще предпосылки к ликвидации абсолютизма и переходу к капитализму. Например, в Италии барочные традиции продолжали существовать на протяжении первых двух третей 18 в. не только в архитектуре, но и в живописи и в скульптуре.

В Германии, Центральной Европе архитектура позднего барокко и монументальное искусство были связаны еще в значительной мере со старой клерикально-феодальной культурой. Блестящее исключение, как уже говорилось выше, представляло собой венецианское искусство, главным образом живопись, завершающая празднично-жизнерадостные традиции этой замечательной школы. В других областях Италии, в Центральной Европе реалистические тенденции лишь с трудом и очень робко проявляли себя в рамках господствующего направления. Особый характер носило искусство барокко в России. Наиболее полно своеобразие русского барокко воплотилось в архитектуре. Пафос утверждения находящейся на подъеме мощной российской дворянской державы, занявшей достойное место в мире, строительство Петербурга, ставшего одним из красивейших городов мира, рост новых городов предопределили в основном светский характер русского барокко. Во Франции был создан ряд блестящих ансамблевых решений, таких, как, например, площадь Согласия в Париже, представляющих собой своеобразное переосмысление в духе классицизма принципов планировки городского ансамбля. Вообще же во Франции процесс преодоления барочных традиций был связан в течение первой половины века с зарождением интереса к

более интимной трактовке архитектурного образа отдельного особняка, хозяева которого скорее заботились об элегантной праздничности и комфорте здания, чем о его торжественной представительности. Все это привело в 1720-х гг. к сложению принципов рококо, то есть искусства более камерного, чем барокко. Однако в зодчестве рококо не сформировалась законченная архитектурная система, подобная барокко и классицизму. Рококо в архитектуре проявило себя главным образом в области декора, плоскостного, легкого, капризно-прихотливого, изысканного, постепенно превращающего репрезентативный, полный пространственной динамики архитектурный декор барокко в его противоположность.

Рокайльная живопись и скульптура, сохранявшие свою связь с архитектурным оформлением интерьера, носили во многом декоративный характер. Однако стремление к искусству более интимному, рассчитанному на украшение досугов чуткого к «изящному» и обладающего «изысканным вкусом» частного человека, определило создание стиля живописи более дифференцированного в оттенках настроения, в тонкостях сюжетного, композиционного, колористического и ритмического решения. Живопись и скульптура рококо избегали обращения к драматическим сюжетам, не стремились к развернутому познанию реальной жизни, к постановке значительных социальных проблем. Откровенно гедонистический, подчас изящно-жеманный характер живописи рококо предопределил ее узость и ограниченность.

Очень скоро, уже к 1740-м гг., живопись рококо выродилась в бездумно-поверхностное искусство, выражающее вкусы и настроения верхушки обреченного на исчезновение старого мира. К середине 18 в. наметилась резкая грань между искусством, выражающим мироощущение хозяев старой Франции, не уверенных в завтрашнем дне и живущих согласно своеобразному афоризму Людовика XV «после нас — хоть потоп!», и пафосом представителей третьего сословия, иногда с излишней дидактической прямолинейностью утверждавших значительность этических и эстетических ценностей искусства, связанного с идеями разума и прогресса. Характерно в этом

отношении обращение Дидро к художнику из его «Опыта о живописи»: «На твоей обязанности лежит прославлять, увековечивать великие и благородные дела, почитать несчастную и оклеветанную добродетель, клеймить счастливый, всеми почитаемый порок ... отомстить преступнику, богам и судьбе за добродетельного человека, предугадать, если осмелишься, приговор грядущих поколений». Конечно, как и обычно, искусство в своем реальном развитии не укладывалось в жесткую схему эстетических и этических программ. Оно лишь в отдельных своих, художественно не самых совершенных проявлениях буквально следовало соответствующим рецептам.

На раннем этапе формирования рококо, в условиях еще не наступившего четкого размежевания художественных течений, было возможно появление такого большого художника, как Ватто. Его творчество не только заложило основы рококо как стилевого направления, но и явилось одним из самых ярких его художественных воплощений. Вместе с тем оно по своему эстетическому содержанию решительно выходило за его достаточно узкие художественно-идейные рамки. Именно Ватто, первым обратившись к жанру так называемых галантных празднеств, создал изысканно изящную, камерно интимную манеру исполнения этих сюжетов. Но, в отличие от бездумной праздничной элегантности таких типичных мастеров рококо, как Ланкре или галантно-гривуазный Буше, работавший во второй трети 18 в., искусству Ватто свойственны тонкая передача душевных оттенков внутреннего мира человека, сдержанно печальный лиризм. Творчество Ватто стало важным этапом в переходе от изжившей себя помпезности и велеречивости официального традиционного стиля французского классицизма конца 17 в. к искусству, более тесно связанному с душевным миром отдельного человека.

В других странах Европы, например в некоторых областях Германии и Австрии, рококо получило распространение в области дворцовой и садово-парковой архитектуры. Некоторые черты стиля рококо проявились и в искусстве

Чехии 1740— 1750-х гг. Моменты аналогичные или близкие стилю рококо давали себя чувствовать в декоре архитектурного интерьера и в прикладных искусствах других стран Европы. Хотя 18 в. иногда и называют веком рококо, это искусство не получило повсеместного господства. Несмотря на широту своих влияний, оно лишь в нескольких странах приобрело значение действительно ведущего стиля. Рококо не было стилем эпохи даже в том смысле, в каком это иногда говорят применительно к барокко в искусстве 17 века. Оно было скорее наиболее важным и характерным стилевым направлением, занимавшим господствующее положение в искусстве ряда ведущих стран Западной и Центральной Европы в первой половине 18 столетия.

Вообще следует еще раз подчеркнуть, что для 18 в., в особенности для его второй половины, невозможно установить наличие некоего общего стиля эпохи в целом, охватывающего собой все виды пространственных искусств. В этот период в европейской культуре в формах более открытых, чем раньше, проявляется борьба идейно-художественных направлений; одновременно продолжается процесс формирования национальных школ. Все большую роль в искусстве начинает играть непосредственное реалистическое отображение жизни; в живописи и скульптуре, постепенно лишающихся органической связи с архитектурой, нарастают черты станковости. Все эти моменты подтачивают ту старую, основанную на синтетической связи искусств с архитектурой систему, основанную на «стилевом» единстве художественного языка и приемов, которая была присуща предшествующим этапам в истории искусства.

Второй этап развития искусства 18 в. связан с обострением противоречий между идеологией господствующего строя и его противниками.

Наиболее дальновидные представители абсолютизма стремятся ценой некото-рыл уступок по-новому приспособить к «духу времени» старые формы управления, так сказать, осовременить их, придать им видимость «просвещенности»,

выдать свое классовое дворянско-абсолютистское государство за носителя общегосударственного, общегражданского правопорядка. Представители же третьего сословия (а в России передовые круги дворянской, преодолевающей узость своих классовых интересов интеллигенции) стремились утвердить в общественном самосознании принципы гражданственности, принципы служения государства интересам «общества в целом», критиковали деспотический произвол монархов и надменный эгоизм светской и церковной аристократии.

Новый этап прогрессивного развития художественной культуры выступал в форме двух основных идейно-художественных направлений, то противостоящих друг другу, то чаще взаимопереплетающихся,— классицизма, с одной стороны, и не укладывающегося в рамки стилевого направления классицизма, более непосредственно реалистического по форме развития искусства, проявившегося главным образом в портрете. Творчество мастеров портрета в живописи и скульптуре второй половины 18 в. во Франции, Англии, России (Гейнсборо, Левицкий, Шубин, близкий к классицизму Гудон) противостояло линии парадно-сословного портрета позднего барокко или условно-салонному светскому портрету, связанному с доживающими свой век рокайльными традициями.

Конечно, некоторые, так сказать, остаточные связи с тем или другим стилевым направлением имелись в творчестве тех или иных портретистов. Но не этим моментом, а непосредственной реалистической жизненностью образов определялось художественное своеобразие их вклада в развитие искусства. Еще в большей мере выходят за пределы стилевых направлений реалистическая, обращенная к непосредственному отражению жизни станковая живопись и гравюры Хогарта, отчасти живопись Шардена, Греза. В целом искусство 18 в. не только не знало, в отличие от средних веков и Возрождения, «единого стиля эпохи», но и сами стилевые направления далеко не всегда воплощали в себе основные тенденции развития искусства своего времени.

Классицизм в своем стремлении создать новые одновременно естественно простые и. возвышенные формы искусства, способного воспитывать благородные мысли, вкусы и «добродетель», обратился к художественной культуре античного мира. Она стала примером для изучения и подражания. Основные положения доктрины классицизма были сформулированы немецким теоретиком и историком искусства Винкельманом. Деятельность Винкельмана весьма характерна для 18 века. Именно в этом столетии закладываются основы эстетики и искусствознания как подлинно научной дисциплины, тесно связанные с успехами философии.

Винкельман обратился к античному искусству как к классическому образцу культуры, свободной от пышной фразеологии, «искусственности» позднего барокко и «фривольной испорченности» рококо. Винкельман считал, что искусство Древней Греции было обращено к природе и воспитывало благородные, достойные чувства в свободных гражданах.

При известной половинчатости и политической робости теория Винкельмана соответствовала прогрессивным тенденциям эпохи.

Классицизм 18 века при безусловной общности ряда своих стилистических признаков с классицизмом 17 века вместе с тем отнюдь не представляет простого его развития. Это принципиально новое историко-художественное явление.

Качественное различие двух этапов в развитии классицизма обусловливается не только тем, что первый развивался, так сказать, в контексте с барокко и в своеобразном соотношении с ним (*См. Введение к искусству 17 века и главу об искусстве Франции 17 века.*), а второй возник в процессе преодоления в одних странах искусства рококо, а в других — позднего барокко. Были и различия, пожалуй, более существенные, непосредственно связанные с кругом художественных идей и с особенностями социальной функции классицизма в 17 и 18 веках. Обращение к античности как к норме и художественному образцу,

утверждение примата долга над чувством, возвышенная отвлеченность стиля, пафос разума, порядка и гармонии — суть общие черты классицизма как в 17, так и в 18 веке. Однако в 17 веке классицизм складывался в условиях консолидации нации в рамках абсолютистской монархии, в рамках дворянского абсолютизма и не поднимался до открытого отрицания тех социальных отношений, которые лежали в основе этого строя. Антифеодальная же направленность прогрессивной линии в классицизме 18 века была выражена гораздо ярче. Классицизм 18 века не только продолжал, апеллируя к почерпнутым из античности примерам, утверждать величие победы разума над чувством, долга над страстью. Античное искусство объявлялось в 18 веке нормой и идеальным образцом и потому, что в нем, по мнению идеологов классицизма, нашли свое наиболее гармоническое и совершенное воплощение постоянные, исконные добродетели, свойственные человеку, живущему в разумном, свободном обществе городов-республик античности. В зависимости от меры и глубины прогрессивности того или другого представителя классицизма 18 века либо подчеркивалось эстетическое и нравственное превосходство идеала облагороженной естественности и изящной простоты нового направления по сравнению с фривольностью позднего рококо или усложненной пышностью позднего барокко, либо акцентировался гражданский пафос классицизма.

Развитие в духе последовательной гражданственности и воинствующей революционности принципов классицизма было осуществлено в творчестве Давида, преодолевшего сословно-мещанскую узость и сентиментальное морализирование, свойственное более раннему этапу в формировании мировоззрения третьего сословия. Давид в своих картинах воспевал гражданскую доблесть героев республиканского Рима, призывая «друзей свободы» вдохновляться их высоким примером. Принципы революционного классицизма конца 18 в. связаны, однако, с рождением в период революции следующей исторической эпохи. Во французском зодчестве второй половины века наряду с более элегантно-камерными формами классицизма, так называемого стиля Людовика XVI, в

творчестве Суфло закладываются основы и более строгого, собственно монументально-гражданственного понимания задач архитектуры.

В большинстве остальных европейских стран классицизм не имел столь последовательно революционного характера, как накануне и в первые годы революции во Франции.

В России в величавых гражданских сооружениях (гениальные проекты Баженова, творчество Деламота и Кваренги), а также в более изящно-простом искусстве Фельтена и Камерона, в монументально-героических скульптурах Козловского утверждался идеал благородной разумности и гражданского патриотизма, не вступивший еще в открытое противоречие с государственным устройством Российской державы. В Германии художественная практика классицизма носила более ограниченный и компромиссный характер. Окрашенное элементами сентиментализма и созерцательности искусство Менгса и слащавое творчество Анжелики Кауфман представляли собой то крыло в классицизме, которое выражало в сфере искусства попытки старого режима модернизироваться и приспособиться к новым веяниям времени.

Следует отметить, что классицизм, ставший господствующим стилем в зодчестве и отчасти в скульптуре и живописи, не добился гегемонии в области литературы. Как реалистическая сторона классицизма, так и его некоторая рационалистическая отвлеченность были подхвачены главным образом театром трагедии Вольтера. Заметное влияние классицизм оказал и на поэзию (Шенье). Такие формы литературы, как роман и повесть, непосредственно связанные с анализом противоречий реальной жизни, продолжали развиваться в более последовательно и открыто реалистических художественных формах.

Наряду с классицизмом в культуре второй половины 18 в. получили развитие такие направления, как сентиментализм и так называемое предромантическое движение в искусстве. Эти направления наиболее полно воплотились в поэзии, театре,

прозаической литературе. В изобразительных искусствах их влияние было менее заметным и, особенно во Франции, менее плодотворным. Если классицизм выражал преимущественно высокие гражданские и этические идеалы эпохи в их наиболее всеобщей и отвлеченной форме, то сентиментализм и предромантизм обращались непосредственно к утверждению ценности личного мира чувств человека или драматичности его конфликтов с окружающей действительностью.

Стерн в своем «Сентиментальном путешествии» не только отвергает сословную и реакционную этику старого режима, но и высмеивает уже проявившие себя в Англии ханжество и пошлость буржуазной морали. В Германии движение «бури и натиска», иногда характеризуемое как предромантизм, занимает резко полемическую позицию по отношению к немецкому классицизму, рассудочно-рациональному, идейно робкому и половинчатому. «Буря и натиск»—движение, к которому примыкали молодой Шиллер и Гёте, было проникнуто антифеодальным обличительным пафосом.

Во Франции, где со второй половины 18 в. назревал решительный революционный взрыв, где буржуазия обладала большими культурными традициями и достаточной социальной мощью, основная линия развития искусства вела к зарождению полного гражданского пафоса революционного классицизма Давида. В 1780-е гг. во Франции складывается непосредственно предреволюционная ситуация. Буржуазная революция 1789 года заключила собой целую эпоху в истории человечества и открыла путь новому этапу в развитии общества и его художественной культуры.

## Искусство Италии

Н.А.Белоусова

Искусство 18 века (по итальянски сеттеченто) представляло собой завершающий этап многовековой эволюции великого классического искусства Италии. Это время всеевропейской популярности итальянских художников. Петербург, Мадрид,

Париж, Лондон, Вена, Варшава — не было ни одной европейской столицы, куда бы не приглашали итальянских мастеров, где бы они, выполняя заказы королевских дворов и знати, не работали в качестве архитекторов и скульпторов, фрескистов или театральных декораторов, пейзажистов или портретистов.

Столь широкий резонанс итальянской художественной культуры в данный период было бы неправильно объяснять тем, что ее мастера стали на путь принципиально новых художественных открытий, как это было в эпоху Возрождения и в 17 столетии. Скорее можно сказать, что итальянские мастера подчас уступали в смысле исторической перспективности своих достижений художникам других стран, например Франции и Англии. Более того, итальянские зодчие и живописцы были теснее, нежели художники других национальных школ, связаны с характером образного мышления и языком форм мастеров предшествующего, 17 столетия. Всеевропейскому успеху итальянцев содействовал в первую очередь чрезвычайно высокий общий уровень их искусства, впитавшего многовековые плодотворные традиции великих предшествующих эпох, затем равномерно высокая развитость всех видов пластических искусств и наличие в Италии большого числа даровитых мастеров.

Наиболее ценные достижения итальянского искусства 18 в. связаны не только с архитектурой и монументально-декоративной живописью, где решающую роль сыграл такой великий мастер, как Тьеполо, но и с различными жанрами станковой живописи (прежде всего с архитектурным пейзажем), с театрально-декорационным искусством и с графикой. Помимо идейно содержательных сторон, яркого и образного отражения эпохи главные достоинства его заключались в исключительно высоком художественном качестве, виртуозном живописном мастерстве, благодаря чему престиж блестящей итальянской маэстрии оставался чрезвычайно высоким.

Одной из причин широкого распространения итальянских мастеров по странам Европы было также то, что они не могли полностью найти себе применение на родине. Истощенная войнами, Италия превратилась с конца 17 — начала 18 в. не только в политически раздробленную, но и в почти разоренную страну. Ее южная часть была подчинена испанским Бурбонам; Тосканой управляли члены дома Габсбургов, Ломбардия находилась в руках Австрии. Феодальные порядки, господствовавшие на землях, принадлежавших духовенству и аристократии, рост цен, низкая заработная плата рабочих, занятых в мануфактурах,— все вызывало недовольство и брожение народных масс, выливавшееся в неорганизованные восстания бедноты, которые не могли иметь успеха в условиях подчинения страны чужеземцам и из-за ее экономической отсталости. Свою государственную самостоятельность сохранили лишь Венецианская республика и Папская область с её столицей Римом. Именно Венеция и Рим сыграли наиболее выдающуюся роль в духовной и художественной жизни Италии 18 века.

* * *

Хотя в сравнении с блестящим расцветом 17 столетия итальянская архитектура 18 века обнаруживает определенный спад, она дала все же немало интересных решений. Даже в тяжелых экономических условиях этого столетия итальянцы сохранили столь свойственную им страсть к возведению огромных величественных сооружений, равно как и монументальный язык архитектурных форм. И все же в блеске отдельных прославленных памятников этого времени ощущается скорее своего рода инерция прежнего грандиозного размаха строительной деятельности, нежели органическое соответствие условиям реальной действительности. Эта зависимость от прошлого, выраженная в Италии сильнее, чем во многих других национальных художественных школах Европы, сказывалась здесь, в частности, в преобладающей роли стиля барокко, очень медленно отступавшего перед ростками новой классицистической архитектуры.

Тесная, по существу, неразрывная связь с архитектурой 17 в. особенно заметна в памятниках Рима. Римские зодчие первой половины 18 в. сохранили крупный градостроительный масштаб своего мышления. Более скромные, нежели прежде, экономические возможности были использованы ими для создания отдельных крупных сооружений, достойно завершивших ряд известных архитектурных комплексов и ансамблей.

*Пьетро Пассалаква и Доменико Грегорини. Фасад церкви Сайта Кроче ин Джерузалемме в Риме. Начат в 1743 г.*

*Алессандро Галилеи. Фасад церкви Сан Джованни ин Латерано в Риме. 1733-1736 гг.*

В 18 веке были возведены фасады двух знаменитых раннехристианских базилик Рима — Сан Джованни ин Латерано (1736) и Санта Мария Маджоре (1734—1750), которые занимают господствующее положение в архитектуре прилегающих к ним площадей. Строитель фасада латеранской базилики — Алессандро Галилеи (1691— 1736) в качестве прообраза для него избрал фасад римского собора св. Петра, созданного Карло Мадерной. Но, в отличие от последнего, он дал более артистическое решение сходной темы. В его двухэтажном фасаде с огромными прямоугольными и арочными проемами и колоссальным ордером полуколонн и пилястр большая, нежели у Мадерны, строгость и ясность массивных архитектурных форм резче оттенена беспокойным движением венчающих фасад огромных статуй. Наружный облик церкви Сайта Мария Маджоре, фасад которой возведен по проекту Фердинандо Фуга (1699—1781), свидетельствует об облегчении и успокоении барочных архитектурных форм. Фуга был также строителем и нарядного палаццо дель Консульта (1737) — образца римской дворцовой архитектуры 18 века. Наконец, фасад церкви Санта Кроче ин Джерузалемме дает пример ярко индивидуального решения барочного церковного фасада в том аспекте, который еще со времен Джезу увлекал многих итальянских зодчих.

В римском зодчестве этого времени можно встретить и пример площади, представляющей собой как бы своеобразный открытый вестибюль перед церковным Зданием. Такова очень небольшая по размерам площадь Сант Иньяцио, где по контрасту с криволинейными очертаниями окружающих ее кирпичных фасадов, прихотливым изяществом своих форм, стоящих ближе к рококо, чем к барокко, Эффектно выделяется внушительный каменный массив фасада церкви Сант Иньяцио, сооруженной в предшествующем столетии.

*Алессандро Спекки и Францескоде Санктис. Лестница Испанской площади в Риме. 1721-1726 гг. Общий вид.*

К наиболее захватывающим памятникам Рима принадлежит знаменитая Испанская лестница, сооруженная архитекторами Алессандро Спекки (1668— 1729) и Франческо де Санктисом (ок. 1623—1740). Принцип живописной террасной композиции, разработанный зодчими барокко при создании дворцово-парковых ансамблей, здесь впервые использован в условиях городской застройки. Разбитая по крутому откосу, широкая лестница объединяет в целостный ансамбль расположенную у подножия холма площадъ Испании с магистралями, проходящими через площадь, размещенную на вершине этого холма перед двухбашенным фасадом церкви Сан Тринита деи Монти. Грандиозный каскад ступеней, то сливающийся в единый стремительный поток, то разветвляющийся на отдельные марши, которые сбегают сверху вниз по сложному криволинейному руслу, отличается исключительной живописностью и богатством пространственных аспектов.

*Никколо Сальви. Фонтан Треви в Риме. 1732-1762 гг. Скульптура Пьетро Браччи. Центральная часть.*

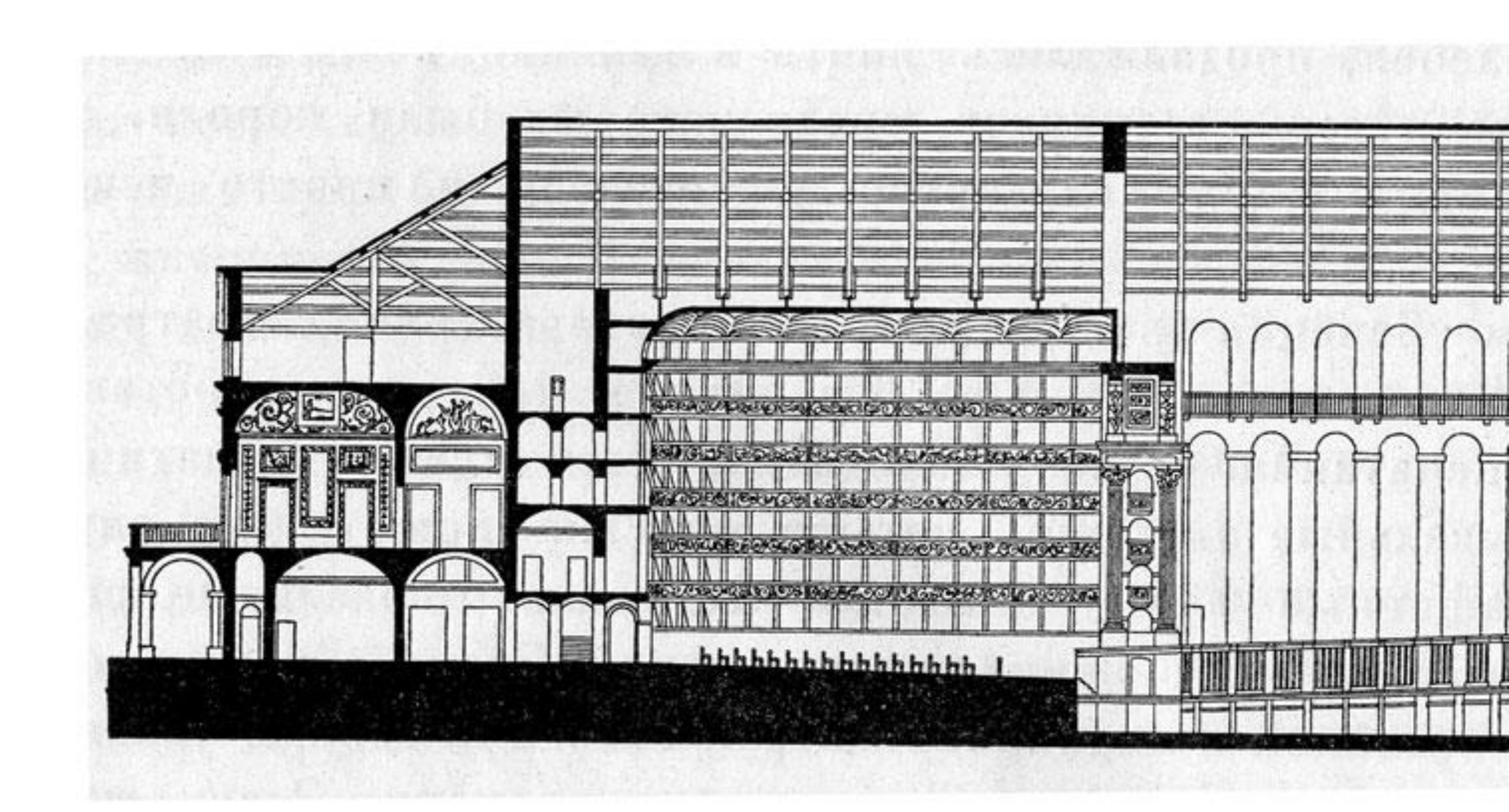
Декоративные тенденции позднего барокко торжествуют в прославленном Фонтане Треви (1732—1762), созданном архитекторам Никколо Сальви (ок. 1697—1751). Помпезный фасад палаццо Поли использован здзсь как фон для огромного пристенного фонтана и воспринимается как своего рода архитектурная декорация, неразрывно связанная со скульптурой и бурно низвергающимися водными потоками.

*Луиджи Ванвителли. Королевский дворец в Казерте. 1752-1774 гг. Вестибюль.*

В качестве одного из наиболее интересных сооружений в южных областях Италии должен быть назван королевский дворец в Казерте близ Неаполя, построенный Луиджи Ванвителли (1700—1773). Это грандиозное по своим масштабам многоэтажное здание представляет собой в плане гигантское каре с крестообразно пересекающимися внутри него корпусами, которые образуют четыре больших внутренних двора. В месте пересечения корпусов помещен колоссальный двухъярусный вестибюль в котором сходятся идущие с разных сторон огромные по протяженности галлереи и величественные парадные лестницы.

*Филиппо Ювара. Охотничий замок в Ступиниджи близ Турина.*
*1729- 1734 гг. Главный корпус.*

В более исторически-перспективных формах развивалось зодчество в северных областях Италии — в Пьемонте и Ломбардии, где в экономике и культуре явственнее обнаруживаются прогрессивные тенденции. Крупнейшим архитектором здесь был Филиппо Ювара (1676—1736), уроженец Сицилии, работавший в Турине, Риме и других городах и закончивший свой творческий путь в Испании. Ювара — автор многих разнохарактерных построек, но в целом эволюция его творчества следует от пышных композиционно сложных сооружений к большей простоте, сдержанности и ясности архитектурного языка. Ранний его стиль представляет фасад палаццо Мадама в Турине (1718—1720). Больше легкости и свободы в так называемом охотничьем замке Ступиниджи близ Турина (1729—1734) — огромном загородном дворце, чрезвычайно сложном и прихотливом по своему плану (который приписывается французскому архитектору Бофрану). Сильно вытянутые низкие крылья дворца контрастируют с поставленным в их пересечении высоким центральным корпусом, увенчанным причудливым куполом, над которым возвышается фигура оленя. Другая известная постройка Ювары — необычайно эффектно расположенный на высоком холме монастырь и церковь Суперга в Турине (1716—1731) — по своим форхмам предвещает поворот к классицизму.



*Джузеппе Пьермарини. Театр делла Скала в Милане.Продольный разрез.*

В своих законченных формах классицизм явственнее всего выражен в творчестве миланского архитектора Джузеппе Пьермарини (1734—1808), из многих построек которого наиболее известная — театр делла Скала в Милане (1778). Это одно из первых в европейской архитектуре театральных зданий, рассчитанных на огромное число зрителей (зал его вмещает свыше трех с половиной тысяч человек), ставшее затем по своим архитектурным и техническим качествам образцом для многих оперных театров нового времени.

* * *

С 1680-х гг. истощенная войнами Венецианская республика, утратив в борьбе с турками свое господство на Средиземном море, начала одно за другим терять свои владения на Востоке, и ее экономический упадок стал явным и неизбежным. К тому же аристократизация и застылость форм государственного

аппарата породила острые социальные противоречия и неоднократные попытки со стороны буржуазно-демократической части венецианского общества изменить этот режим путем радикальных проектов его переустройства. Но хотя значительных успехов Эти попытки не имели, не следует думать, что Венеция полностью исчерпала свои возможности. Здесь крепла новая буржуазия, вырастал слой интеллигенции, в силу чего культура венецианского сеттеченто была проникнута сложными и противоречивыми явлениями. Особенно ярким примером в этом отношении может служить не столько живопись, сколько литература и драматургия того времени.

Венеция сохранила свойственный только ей особый блеск жизни, которая в 18 в. приобрела даже какой-то лихорадочный характер. Праздники, карнавалы, маскарады, когда все сословия в городе уравнивались и под маской нельзя было отличить патриция от плебея, продолжались почти в течение всего года и привлекали в Венецию толпы путешественников, среди которых были короли, представители знати, музыканты, художники, артисты, писатели и просто искатели приключений.

Наравне с Парижем Венеция задавала тон в литературной, театральной и музыкальной жизни 18 столетия. Как и в 16 в., так и теперь она оставалась важным центром книгопечатания. Здесь находились семнадцать драматических и оперных театров, музыкальные академии, четыре женских приюта для сирот— «консерватории», превращенные в превосходные музыкально-вокальные школы. Своими музыкальными триумфами Венеция превосходила Неаполь и Рим, создав непревзойденные школы органной и скрипичной игры, наводняя своими удивительными певцами международный музыкальный мир того времени. Здесь жили и работали выдающиеся композиторы и музыканты. Театры Венеции были переполнены, церковные службы, где пели монастырские хоры и солистки-монахини, посещались как театры. В Венеции и Неаполе наравне с драматическим театром получила развитие также и реалистическая комическая опера,

отражавшая городской быт и нравы. Выдающийся мастер этого жанра Галуппи был близок по духу своего творчества к крупнейшему драматургу 18 в. Карло Гольдони, с чьим именем был связан новый этап в истории европейского театра.

Гольдони в корне преобразовал комедию масок, влив в нее новое содержание, дав ей новое сценическое оформление, разработав два основных драматических жанра: комедию нравов из буржуазно-дворянской жизни и комедию из народного быта. Несмотря на то, что Гольдони выступал как враг аристократии, его пьесы пользовались в Венеции одно время огромным успехом, пока он не был вытеснен с венецианской сцены своим идейным противником — драматургом и поэтом, обедневшим венецианским графом Карло Гоцци. Последний снова обратился в своих театрально-романтических пьесах («фьябах»)— «Любовь к трем апельсинам», «Принцесса Турандот», «Король Олень»—к наследию импровизационной комедии масок. Однако главная роль в развитии итальянской драматургии принадлежала не им, а комедиям Гольдони, чье реалистическое творчество было связано с новыми просветительскими идеями.

Театральное искусство Венеции отразилось также и на характере ее архитектуры и особенно декоративной живописи. Развитие последней в немалой мере было сопряжено с огромным спросом на пышные театрально-декоративные росписи церквей и особенно дворцов не только у венецианской.знати, но и за пределами Италии. Но наряду с этим направлением в венецианской живописи получил развитие и целый ряд других жанров: бытовой жанр, городской пейзаж, портрет. Подобно операм Галуппи и комедиям Гольдони, они отражали будни и праздники венецианской жизни.

Связующим звеном между искусством 17 и 18 столетий в Венеции служит творчество Себастьяно Риччи (1659—1734). Автор многочисленных монументальных и станковых композиций, он во многом опирался на традиции Паоло Веронезе, примером чего могут служить такие его

произведения, как «Мадонна с младенцем и святыми» (1708 г.; Венеция, церковь Сан Джордже Маджоре) л «Великодушие Сципиона» (Парма, университет), даже в иконографическом отношении восходящие к 16 веку. Хотя он отдал дань официальной патетике барокко, в его созданиях больше живости и привлекательности, чем у большинства итальянских живописцев этого направления. Темпераментная живописная манера, яркие краски в сочетании с повышенной театральностью образов сделали его популярным не только в Венеции, но и за ее пределами, в частности в Англии, где он работал вместе со своим племянником и учеником — пейзажистом Марко Риччи (1679—1729).

Последний обычно писал пейзажи в композициях Себастьяно Риччи, и такой совместной работой обоих мастеров явилась большая картина «Аллегорическая гробница герцога Девонпнгрского» (Бирмингем, Институт Барберра), напоминающая пышную кулисно-театральную декорацию. Пейзажные работы самого Марко Риччи — это романтические по настроению композиции, выполненные в широкой живописной манере; в них можно уловить некоторые черты общности с пейзажами Сальватора Роза и Маньяско.

Начальный этап венецианской живописи 18 в. представляет творчество Джованни Баттиста Пьяцетты (1683—1754). Он учился у болонского живописца Джузеппе Мария Креспи, восприняв его живую своеобразную манеру письма с широким применением светотени. Свежее и сильное воздействие реализма Караваджо также отразилось в его картинах. Пьяцетта сдержан и изыскан в своей палитре, в которой преобладают глубокие, подчас словно пылающие изнутри краски — каштаново-красные, коричневые, черные, белые и серые. В его алтарном образе в церкви Джезуати в Венеции — «Св. Винцент, Гиацинт и Лоренцо Бертрандо» (ок. 1730), с тремя фигурами святых, расположенными по восходящей кверху диагонали, — черный, белый и серый хитоны его персонажей образуют поразительную по своей гармоничности и тонкой монохромности цветовую гамму.

*Джованни Баттиста Пьяцетта. Св. Иаков, ведомый на казнь. 1717 г. Венеция, церковь Сан Стае.*

Другие композиции на религиозные темы — «Св. Иаков, ведомый на казнь» и плафон в венецианской церкви Сан Джованни э Паоло (1725—1727)— также исполнены художником в широкой живописной манере. Пьяцетта— художник переходного времени; пафос его картин на религиозные сюжеты и вместе с тем полнокровный реализм и жизненность образов, глубокая светотень, одухотворенность и подвижность всей живописной ткани, сочные горячие краски, а порой изысканные цветовые сочетания — все это отчасти сближает его искусство с тем направлением итальянской школы 17 в., которое было представлено Фетти, Лиссом и Строцци.

Кисти Пьяцетты принадлежит много жанровых картин, однако в них слабо выражено бытовое начало, их образы неизменно подернуты романтической дымкой и овеяны тонким поэтическим чувством. Даже такая чисто жанровая трактовка библейского сюжета, как, например, в его «Ревекке у колодца» (Милан, Брера), приобретает у Пьяцетты лирико-романтический оттенок. Откинувшись в испуге на край каменного бассейна, прижимая к груди блестящий медный кувшин, Ревекка с испугом взирает на слугу Авраама, который предлагает ей жемчужную нить. Его затененная фигура в каштаново-коричневой одежде контрастирует с сияющими золотыми, золотисто-розовыми и белыми тонами, образующими красочный силуэт фигуры Ревекки. Срезанные рамой головы коров, собаки и верблюда в левой части картины, живописные фигуры крестьянок позади Ревекки (одна из них с пастушеским посохом) вносят в картину оттенок пасторали.

*Джованни Баттиста Пьяцетта. Гадалка. Ок. 1740 г. Венеция, галлерея Академии.*

К наиболее известным жанровым композициям Пьяцетты относится «Гадалка», (Венеция, Академия). Ему принадлежит также ряд портретов.

*Джованни Баттиста Пьяцетта. Знаменосец и барабанщик. Рисунок. Ок. 1735 г. Венеция, галлерея Академии.*

Творчество Пьяцетты, однако, не исчерпывается только его картинами. Он автор великолепных рисунков, среди которых есть и подготовительные эскизы и законченные композиции, исполненные карандашом и мелом. Большинство из них — женские и мужские головы, изображенные то в фас, то в профильных или трехчетвертных поворотах, трактованные в объемной светотеневой манере, поразительные по необычайной жизненности и мгновенной точности запечатленного облика («Мужчина в круглой шапочке», «Знаменосец и барабанщик», Венеция, Академия, см.иллюстрации).

Грандиозный размах монументально-декоративного искусства сеттеченто связан в первую очередь с именем Джованни Баттиста Тьеполо (1696—1770), стиль которого формировался под воздействием его учителя Пьяцетты и Себастьяно Риччи. Пользуясь огромной прижизненной славой, Тьеполо работал не только в Италии, но в Германии и в Испании. Его композиции украшали собой также царские дворцы и усадьбы в России 18 в. Использовав лучшие традиции декоративной живописи Ренессанса и 17 столетия, Тьеполо чрезвычайно усилил в своем творчестве театрально-зрелищную сторону, сочетая ее при этом с живым восприятием действительности. Не утрачивая никогда ее ощущения, Тьеполо объединял острое чувство реальных явлений с теми принципами условности, которые характерны для монументально-декоративной живописи. Эти взаимопроникающие друг в друга начала определили своеобразие его художественного языка. Однако черты жизненной правды в изображении отдельных событий и персонажей не сочетались в творчестве Тьеполо с углубленно психологическим раскрытием художественных образов, что в целом приводило к известной повторяемости отдельных приемов и составляло ограниченную сторону его искусства.

Плодовитость художника была неисчерпаема; его блестящая творческая деятельность продолжалась более полувека. Кисти Тьеполо принадлежит огромное количество фресок, алтарных образов, станковых картин, множество рисунков; он был также одним из замечательнейших мастеров офорта.

Примером раннего периода деятельности Тьеполо, который начал работать около 1716 г., могут служить фрески в венецианской церкви дельи Скальци —

«Апофеоз св. Терезы» (1720—1725), где он впервые вводит свои новые пространственно-декоративные решения, ряд станковых картин на мифологические темы (среди них большое полотно «Похищение сабинянок», ок. 1720; Эрмитаж) и особенно десять огромных декоративных панно, написанных художником для украшения дворца венецианского патриция Дольфино (ок. 1725).

Пять полотен из этой серии — «Триумф императора», «Муций Сцевола в лагере Порсенны», «Кориолан под стенами Рима» и другие — находятся в собрании Эрмитажа. Сильная и выразительная передача героических сюжетов, пластическая, жизненно убедительная трактовка фигур, пространственная живописная композиция, построенная на ярких красочных контрастах с применением светотеневых эффектов, свидетельствуют о рано созревшем мастерстве Тьеполо.

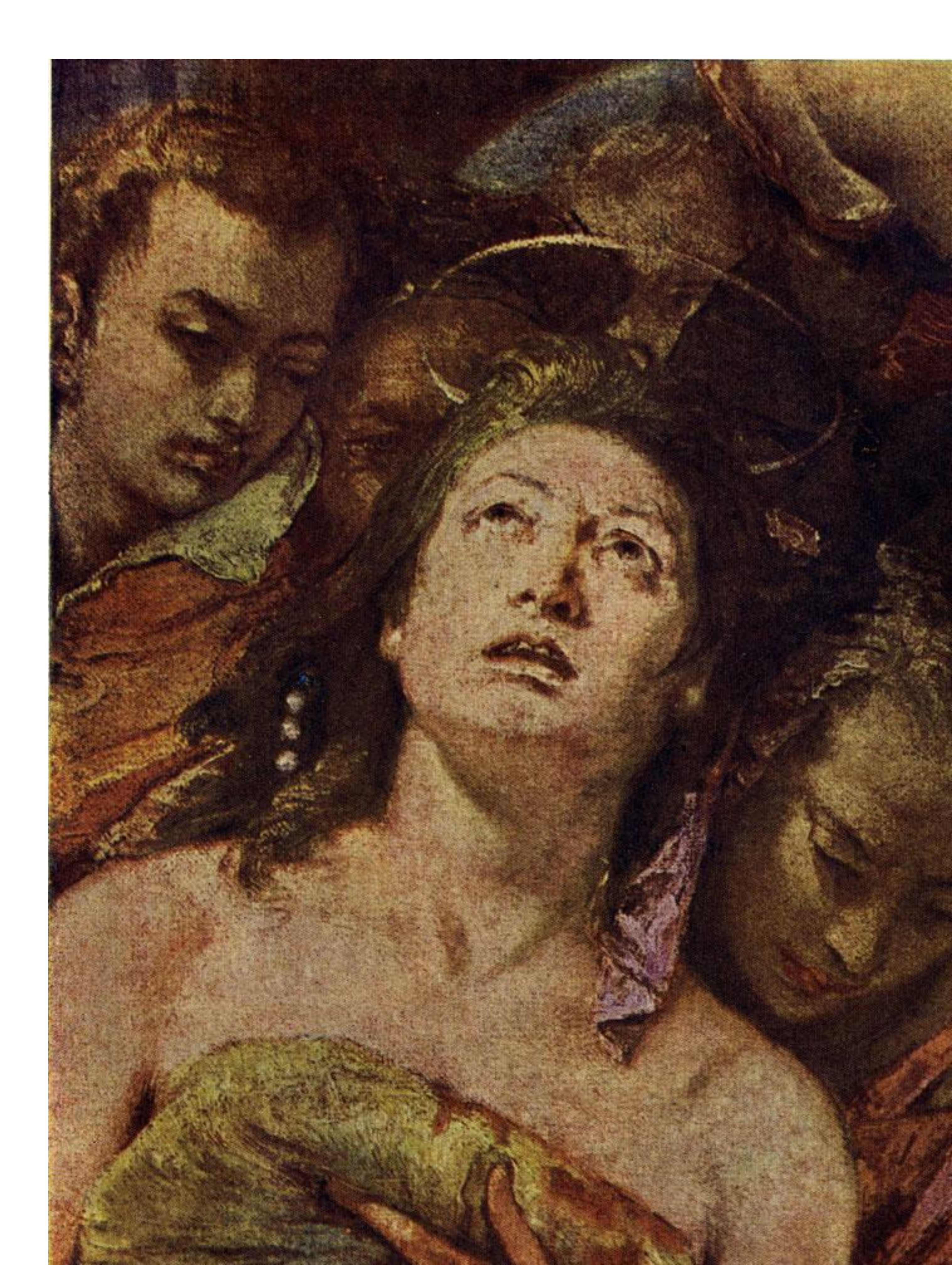
К 1726 г. относятся фрески в архиепископском дворце в Удине, написанные главным образом на библейские темы. Тридцатилетний Тьеполо выступает в них уже как опытный художник, обладающий замечательным колористическим мастерством, примером чего могут служить «Явление ангела Сарре», «Явление трех ангелов Аврааму» и особенно фреска «Жертвоприношение Авраама»; по позам и жестам библейских персонажей они напоминают пышный спектакль.

Обращаясь к станковой живописи, Тьеполо создает не менее импозантные декоративные композиции, такие, как написанная в конце 1730-х гг. большая трехчастная картина для церкви Сан Альвизе в Венеции — «Путь на Голгофу»,

«Бичевание Христа» и «Венчание тернием», где яркие и блестящие краски сменяются сумрачным и глубоким колоритом, композиция становится пространственнее и динамичнее, а жизненная убедительность его образов выражается еще сильнее, чем во фресках.

Блестящий расцвет декоративного таланта Тьеполо наступает с начала 1740-х гг., когда он пишет ряд мифологических картин, среди них «Триумф Амфитриты» (Дрезден) — морской богини, безмятежно возлежащей на колеснице в форме раковины, которую кони и морские божества стремительно мчат по бирюзово-зеленым волнам. В общей изысканной красочной гамме ярким пятном выделяется натянутый ветром, как парус, красный плащ Амфитриты.

*Джованни Баттиста Тьеполо. Мученичество св. Агаты. Ок. 1756 г. Берлин.*



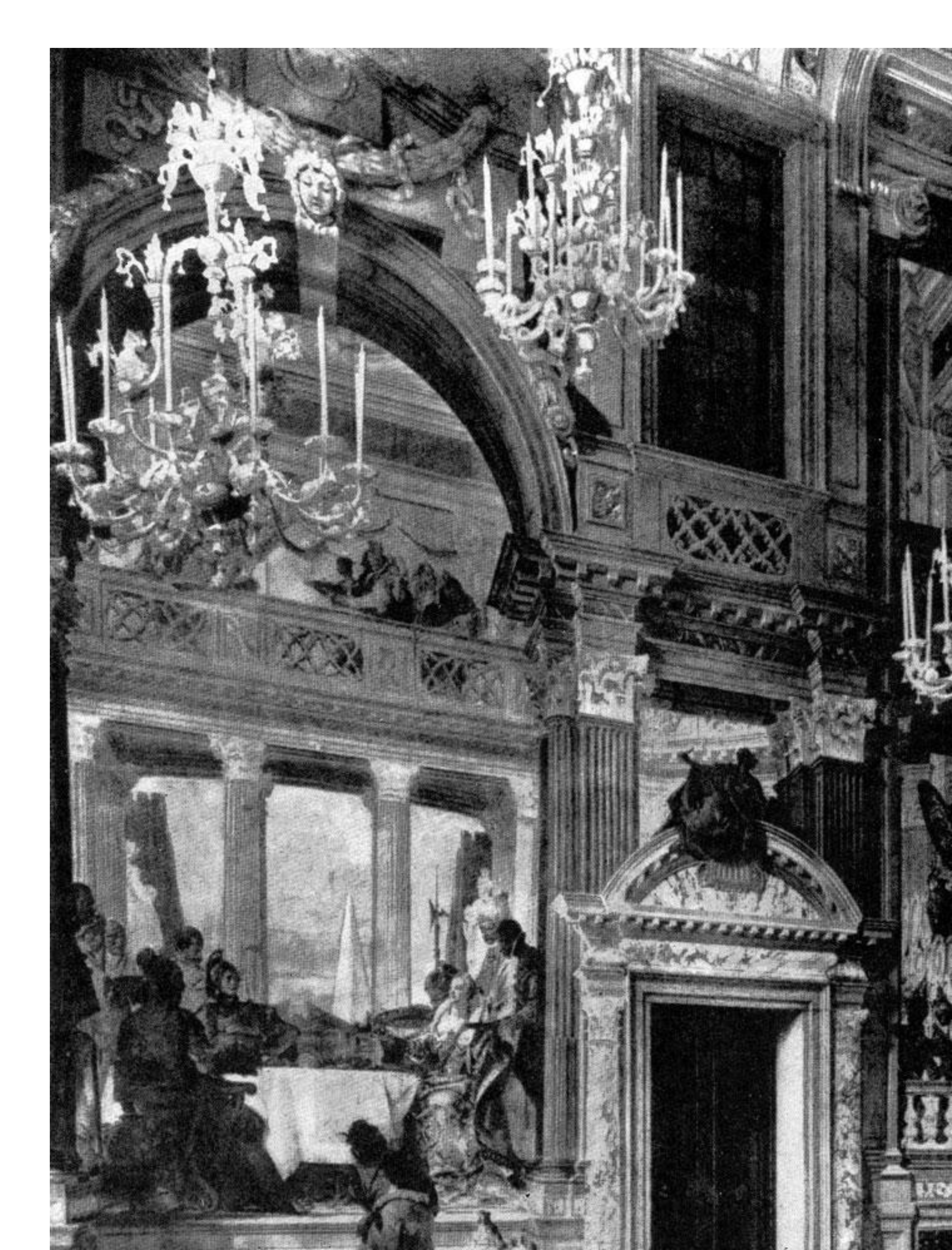
*Джованни Баттиста Тьеполо. Мученичество св. Агаты. Фрагмент. Ок. 1756 г. Берлин.*

В 1740—1750-е гг. Тьеполо создает один за другим замечательные декоративные циклы, алтарные образы и небольшие станковые картины. Семьи венецианских патрициев, равно как монастыри и церкви, состязаются между собой в стремлении обладать произведениями его кисти.

Головокружительно высокие церковные плафоны художник превращал в бездонные небесные пространства с клубящимися облаками, где над головами молящихся реяли легкокрылые ангелы и святые. Религиозные и мифологические сюжеты сменялись пышными празднествами, бракосочетаниями, пирами и триумфами. В своих композициях художник достигал удивительных эффектов «дневного» освещения путем соотношения белых тонов с бледно-голубыми и серыми полутонами, а глубокие пространственные паузы, отделяющие архитектурные формы и потоки человеческих фигур друг от друга, создавали ощущение воздушной легкости и невесомости. Тонкая, нежная гармония его красок, живое ощущение цвета, динамичность композиций, неисчерпаемая живописная фантазия, смелое решение сложнейших перспективных задач — все это поражало современников Тьеполо в той же мере, в какой это удивляет нас и сейчас.

Между 1740—1743 гг. им написаны огромные плафонные композиции для венецианских церквей Джезуати, дельи Скальци, скуолы дель Кармине и других. Следует остановиться на росписи церкви дельи Скальци — самой грандиозной по размерам и наиболее величественной фреске, исполненной в эти годы Тьеполо совместно с художником Менгоцци Колонна, который был квадратуристом, то есть живописцем, исполнявшим орнаментальные части и архитектурную роспись в композициях Тьеполо. Внутреннее убранство церкви, сооруженной Лонгеной в 17 в., отличалось чисто барочной пышностью, равноценно завершенной великолепным плафоном Тьеполо с огромной композицией «Перенесение

дома мадонны в Лорето» (плафон этот был разрушен в 1918 г.). Роспись потолка, как бы продолжавшая реальную архитектурную отделку церковных стен, обрамляла огромную фреску, построенную на сопоставлении световых планов различной интенсивности и глубины, что создавало иллюзию бесконечного небесного пространства, озаренного светом. Изображение разворачивалось почти параллельно плоскости потолка, а не в его глубину, как это делали декораторы 17 в. Помещая главную сцену «Перенесения» не в центр плафона, а у его края и оставляя остальное пространство почти незаполненным, Тьеполо достигает полной иллюзии стремительного воздушного полета массы человеческих фигур. Некоторые из фигур отделены от центральной сцены и помещены на фоне обрамления фрески, как, например, фигура, олицетворяющая собой ересь и падающая вниз головой на зрителя. Этими эффектами художник как бы соединяет небесную сцену с реальным интерьером церкви. Подобные живописные обманы зрения отвечали характеру венецианского богослужения 18 столетия, которое представляло собой своего рода парадный церковный спектакль, проникнутый в большей степени светскими, нежели религиозными настроениями.



*Джованни Баттиста Тьеполо. Роспись Большого зала палаццо Лабиа в Венеции. После 1745 г.*

Ко времени после 1745 г. относятся замечательные фрески Тьеполо в венецианском палаццо Лабия, где художник ближе всего соприкасается с декоративными принципами Веронезе. На двух фресках, расположенных на противоположных стенах Большого зала, изображены «Пир Антония и Клеопатры» и «Встреча Антония и Клеопатры». На потолке представлен ряд аллегорических фигур.

Входя в просторный бальный зал палаццо Лабия, зритель утрачивает ощущение реального архитектурного пространства, потому что его пределы раздвинуты живописной декорацией, превратившей стены венецианского палаццо в роскошное театральное зрелище. Тьеполо умело использовал пространство стены между двумя дверями и двумя окнами над ними, сочетав таким образом реальную архитектуру с иллюзорной. В сцене «Пира» ступени, на которых спиной к зрителю изображен карлик, ведут на широкую мраморную террасу с колоннадой коринфского стиля и хорами, под сенью которых пируют египетская царица и римский полководец. Клеопатра, желая доказать Антонию свое презрение к богатству, бросает бесценную жемчужину в бокал с уксусом, где она должна без следа раствориться. Соотношение человеческих фигур с перспективным построением сцены передано безупречно. Композиция, насыщенная светом и воздухом, построена по двум пересекающимся диагоналям, уводящим взгляд зрителя в глубину; зритель словно приглашается вступить на террасу и принять участие в пиршестве. Интересно, что середина фрески не заполнена фигурами,—художник дает здесь эффектную пространственную паузу.

Насколько эта фреска исполнена спокойствия, настолько все фигуры во «Встрече Антония и Клеопатры» охвачены движением. Не преследуя цели быть верным исторической правде, Тьеполо превращает своих героев скорее в актеров,

одетых к тому же по венецианской моде 16 столетия. Эти эпизоды из истории Антония и Клеопатры представляли такой благодарный материал для творческой фантазии Тьеполо, что он оставил множество их вариантов в своих монументальных и станковых полотнах. Таковы «Пир Антония и Клеопатры» в музеях Мельбурна, Стокгольма и Лондона, «Встреча Антония и Клеопатры» в Эдинбурге и Париже.

В 50—60-е годы живописное мастерство Тьеполо достигает огромной высоты. Его колорит становится необычайно изысканным и приобретает нежные оттенки кремового, золотого, бледно-серого, розового и лилового.

К этому периоду относятся его фрески в епископском дворце в Вюрцбурге (см. Искусство Германии). Работая там в течение трех лет, между 1751 —1753 гг., Тьеполо создает великолепные декоративные росписи, полностью согласуя их с архитектурным замыслом дворца. Их помпезный театральный характер отвечает фантастической и несколько вычурной архитектурно-скульптурной отделке императорского зала. На плафоне изображен Аполлон на колеснице, мчащий по облакам Беатриче Бургундскую к ее жениху Фридриху Барбароссе. Подобный мотив не раз встречался у декораторов 17 в. (у Гверчино, Луки Джордано и других), но нигде он не достигал такого пространственного охвата, такой сияющей бездонности атмосферы, такого блеска в передаче движения парящих фигур.

*Джованни Баттиста Тьеполо. Бракосочетание Барбароссы. Фреска епископского дворца в Вюрцбурге. 1751-1753 гг.*

Над карнизом короткой стены зала, умело используя освещение, Тьеполо помещает фреску, изображающую бракосочетание Барбароссы. В сложной интерьерной композиции с мотивами в духе Веронезе он представляет многолюдную свадебную церемонию, написанную в звучных и радостных тонах — сине-голубых, малиновых, желтых, зеленых, серебристо-серых.

Помимо этих фресок Тьеполо расписал огромный, около 650 кв. м, плафон над дворцовой лестницей, где изобразил Олимп. Нерасчлененную поверхность потолка он как бы «проломил» насквозь, превратив ее в безграничное небесное пространство. Поместив среди несущихся облаков Аполлона, он по карнизу вокруг стен изобразил олицетворения разных частей света — Европу в виде женщины, окруженной аллегорическими фигурами наук и искусств (отдельным персонажам придан портретный характер; среди них он изобразил самого себя, своего сына Джованни Доменико и помощников), Америку, Азию и Африку с изображениями животных и своеобразных архитектурных мотивов. Этот плафон — также одна из вершин декоративного искусства 18 века.

По возвращении в Венецию Тьеполо, бывший в зените своей славы, становится президентом Венецианской Академии живописи и в течение двух лет руководит ее деятельностью.

К лучшим созданиям декоративного гения Тьеполо относятся его фрески в Виченце в вилле Вальмарана, относящиеся к 1757 г., где художник работал с учениками и своим сыном Джованни Доменико Тьеполо (1727—1804). В росписях этой виллы, где Тьеполо обращается к новым декоративным решениям, его стиль приобретает особую утонченность и великолепие. Художник строит теперь свои композиции параллельно плоскости стены, возвращаясь снова к традициям Веронезе. Стенная плоскость превращается в античный

перистиль, сквозь колонны которого открывается вид на прекрасный пейзаж. Большие пространственные паузы между фигурами, обилие света, белые, лимонно-желтые, бледно-розовые, нежно-фиолетовые, светло-коричневые, изумрудно-зеленые тона его палитры придают живописному ансамблю виллы Вальмарана ясный и радостный характер, проникнутый ярко жизненным ощущением образов античной и ренессансной поэзии.

Во фресках главного зала виллы — так называемого Палаццо — запечатлены сцена, «Жертвоприношение Ифигении» и связанные с этим эпизоды. Три других зала были расписаны фресками на темы, заимствованные из «Илиады» Гомера, «Энеиды» Вергилия и поэм Возрождения— «Неистового Роланда» Ариосто и «Освобожденного Иерусалима» Торквато Тассо. Во всех этих сценах много движения, легкости, изящества и эмоциональности, подсказанной драматизмом литературных сюжетов, избранных Тьеполо.

*Джованни Баттиста Тьеполо и Джованни Доменико Тьеполо.*
*Менуэт. Фрагмент. 1757 г. Париж, Лувр.*

*Джованни Доменико Тьеполо. Офорт из серии «Бегство в Египет». 1753 г.*

Интересно, что великий немецкий поэт Гёте, посетив эту виллу, сразу же отметил в ней наличие двух стилей — «утонченного» и «натурального». Последний особенно выражен в творчестве Джованни Доменико Тьеполо, который в 1757 г. расписал ряд комнат соседнего с виллой «Дома для гостей» (так называемой Форестьеры). Долгое время работы отца и сына Тьеполо шли под одним именем; теперь черты творческого облика молодого Тьеполо определились более четко. Так, в его фресках виллы Вальмарана сильнее выражено жанрово-бытовое начало в противоположность стилю отца. Таковы его росписи «Крестьянский обед» или «Крестьяне на отдыхе» с широкими пейзажными фонами или красивый «Зимний пейзаж» с изображением двух пышно одетых венецианок. На других стенах представлены карнавальные эпизоды, служащие яркой иллюстрацией к нравам венецианской жизни 18 столетия. Тьеполо Младшему принадлежат также жанровые росписи в палаццо Редзонико в Венеции. Однако некоторые его жанровые работы считаются исполненными совместно с отцом. К его лучшим достижениям относится серия блестящих по технике офортов, каждый лист из которой изображает какой-либо эпизод бегства Иосифа и Марии с младенцем в Египет.

*Джованни Баттиста Тьеполо. Портрет Антонио Риккобоно. Ок. 1745 г. Ровиго, Академия Конкорди.*

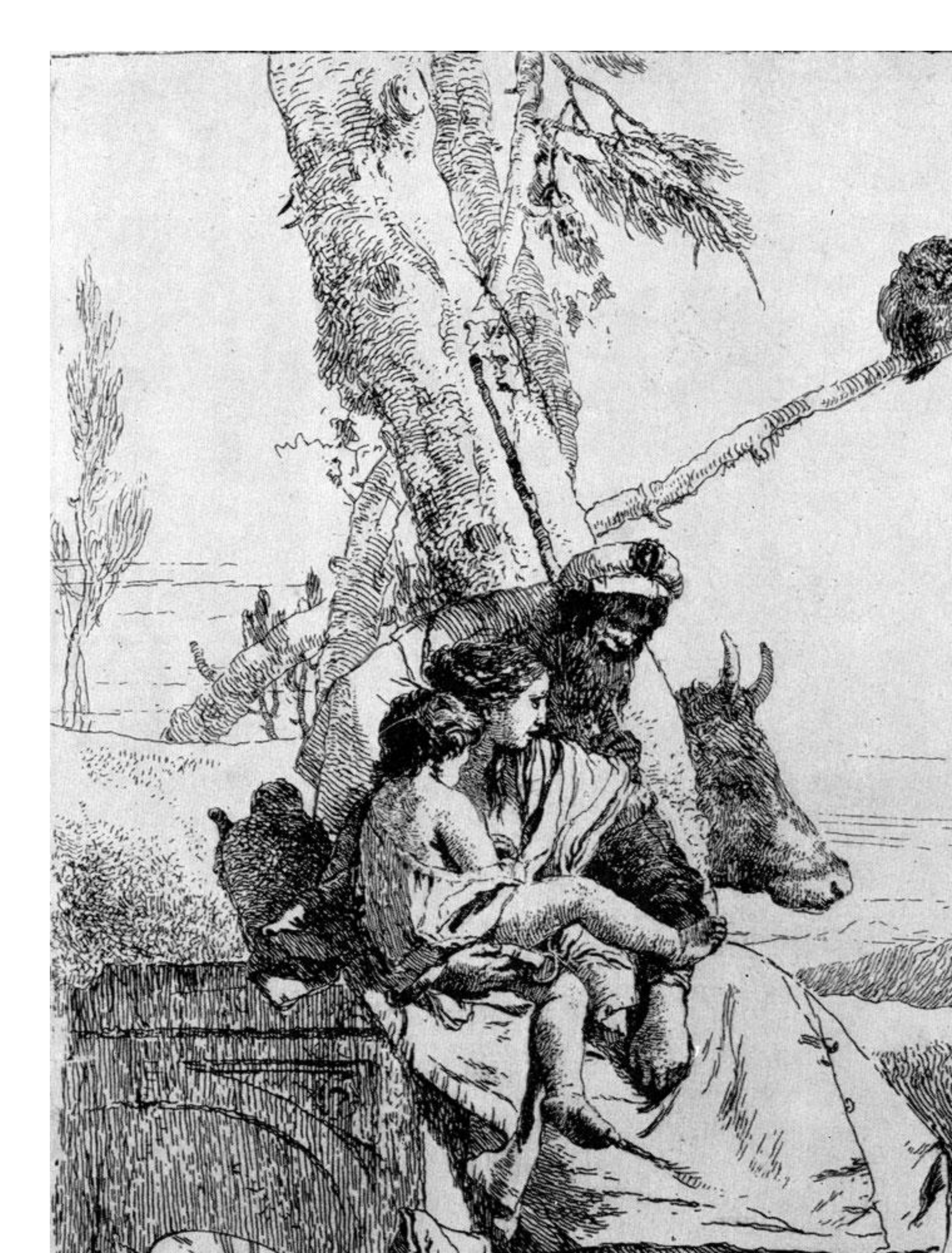
Сам Джованни Баттиста Тьеполо известен также как портретист. Его портреты Антонио Риккобоно (ок. 1745; Ровиго, Академия Конкорди), Джованни Кверини (ок. 1749; Венеция, музей Кверини-Стампалья) очень ярки и выразительны по характеристике.

*Джованни Баттиста Тьеполо. Св. Текла избавляет город Эсте от чумы. Фрагмент. Ок. 1759 г. Эсте, собор.*

Около 1759 г. Тьеполо написал большой алтарный образ «Св. Текла избавляет город Эсте от чумы» (собор в Эсте), созданный в ином колористическом ключе, нежели его светские композиции. Глубокие темноватые тона подчеркивают драматическую напряженность этой сцены, образы которой созданы под воздействием великого венецианского живописца 16 в. Тинторетто.

Последние годы жизни Тьеполо проводит в Мадриде, по заказу испанского короля Карла III расписывая плафоны его дворца. Огромная фреска «Триумфы испанской монархии» (1764—1766) написана на потолке тронного зала. Как и в Вюрцбурге, плафон преображен в небесное пространство, обрамленное фигурными композициями, олицетворяющими испанские колонии и провинции. Однако он исполнен в более плоскостной манере, чем ранние декоративные циклы.

Особую область творчества Тьеполо составляют его блестящие по своему артистизму рисунки. Исполненные сангиной или пером с размывкой, они отличаются обобщенностью своих форм, напряженной динамикой и — при всей эскизной беглости графической манеры — большой драматической выразительностью. Часто они служат подготовительными эскизами к отдельным частям его больших композиций, иногда они имеют самостоятельное значение. Его рисунки мужских голов, переданных необычайно пластично, отмечены чувством жизненной правды и редкой наблюдательностью. У него встречаются также острые и выразительные карикатуры на духовенство, на венецианских щеголей, на персонажей комедии масок.

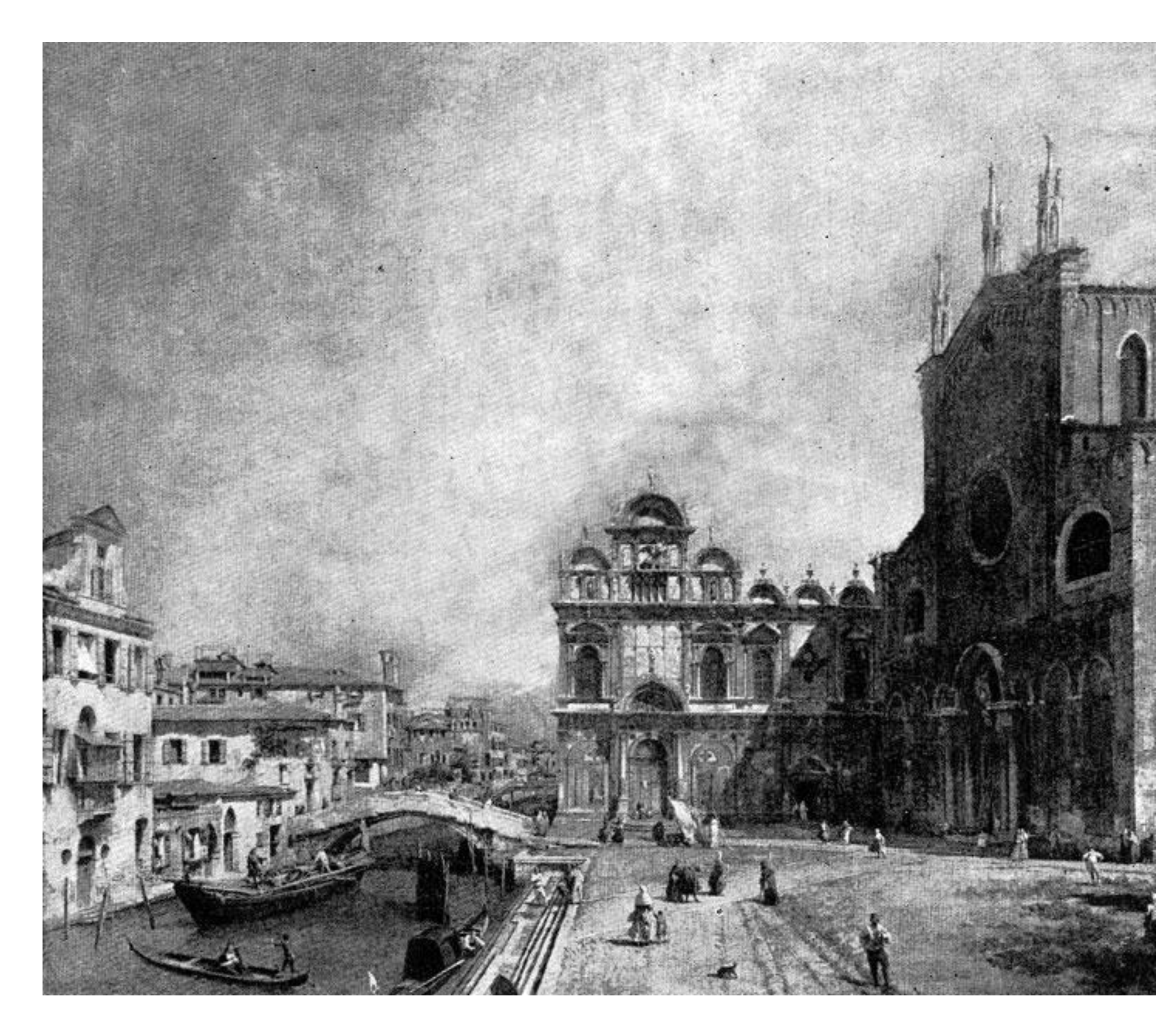


*Джованни Баттиста Тьеполо. Офорт из серии «Scherzi di Fantasia». Ок. 1750 г.*

В технике офорта Тьеполо выполнил различные мифологические, аллегорические и романтические сцены, смысл которых почти не поддается раскрытию. В них встречаются изображения астрологов, людей в восточных одеяниях, цыганок, воинов. Отличающиеся чрезвычайно живописной светотеневой манерой, эти офорты оказали известное влияние на графику крупнейшего испанского живописца рубежа 18—19 вв. Франсиско Гойи.

Связанный своим временем, Тьеполо не мог в своем творчестве подняться до той высокой меры человечности, глубины и цельности, которая была свойственна великим мастерам эпохи Ренессанса. Облик многих его героев основан на жизненных наблюдениях, примером чего может служить ряд его женских персонажей — Клеопатра, Армида, Амфитрита, — почти всегда восходящих к одному и тому же реальному прототипу — дочери венецианского гондольера Кристине, но не отличающихся подлинной внутренней значительностью. Содержательная сторона его яркого и праздничного искусства воплощена не столько в выразительности отдельных образов и персонажей, сколько во всем комплексе живописно-пластических мотивов, в их изумительном богатстве и изощренности.

Живопись Тьеполо не была в должной мере оценена в 19 в., так как она была далека от художественных задач, решавшихся в искусстве этого столетия. Лишь впоследствии Тьеполо занял достойное место в истории искусства как один из блестящих мастеров 18 в., создавший свой стиль и живописно-декоративную систему, завершившую собой многовековую эволюцию монументальной живописи классических художественных эпох.



*Каналетто. Площадь перед церковью Сан Джованни э Паоло в Венеции. Ок. 1725 г. Дрезден, Картинная галлерея.*

Для итальянской живописи 18 в. было характерно разделение ее по жанрам. Бытовой жанр, пейзаж, портрет получили в ней большое распространение, и художники специализировались каждый в своем виде искусства. Так, венецианский художник Пьетро Лонги (1702—1785) избрал своей специальностью изображение небольших галантных сцен, визитов, маскарадов, концертов, игорных домов, уроков

танцев, народных развлечений, шарлатанов, редких зверей. Не всегда правильные по-рисунку, подчас довольно элементарные по колористическому решению, небольшие по размерам картины Лонги—«Урок танца» (Венеция, Академия), «За туалетом» (Венеция, палаццо Редзонико), «Носорог» (там же) — пользовались значительным успехом. Его повествовательная живопись, которую Гольдони называл сестрой своей музы, донесла до нас своеобразный и поэтический дух «века маски», беспечной уличной жизни, интриг, легкомыслия и развлечений, свойственный Венеции этого времени.

*Джузеппе Гисланди (Фра Гальгарио). Мужской портрет. Начало 18 в. Милан, музей Полъди-Пеццоли.*

Итальянский портрет был представлен рядом мастеров, из которых самым значительным был Джузеппе Гисланди, именовавшийся затем (после перехода в монашество) Фра Гальгарио (1655—1743). Уроженец Бергамо, он долго работал в Венеции, где изучал творчество Джорджоне, Тициана и Веронезе. Его кисти принадлежат многочисленные, главным образом мужские портреты, в которых сочетаются внешняя представительность и методы психологической характеристики, присущие барочным портретам, с изяществом, грацией и элегантностью, свойственными 18 веку. Замечательный колорист, усвоивший лучшие традиции венецианской живописи, Гисланди изображал позирующих ему нобилей в париках, огромных треугольных шляпах и богатых, расшитых золотом камзолах, используя в своей живописи яркие малиновые, фиолетовые, зеленые и желтые тона. Но он никогда не заслонял этой пышностью реалистической сущности портретного образа, Каждый из его портретов глубоко индивидуален, будь то мужской портрет, где очень ярко обрисована модель — кавалер с надменным лицом, полными чувственными губами и крупным носом (Милан, музей Польди-Пеццоли), или изящный портрет графа Виалетти в рост, или автопортрет, написанный в темных «рембрандтовских» тонах, или прелестный портрет мальчика (1732; Эрмитаж).

Алессандро Лонги (1733—1813) — сын Пьетро Лонги — известен главным образом как портретист. Придавая своим моделям парадный, праздничный облик, он стремится дать их характеристику через окружающие их предметы обстановки. Таков портрет знаменитого композитора Доменико Чимарозы (Вена, галлерея Лихтенштейн). Он изображен в пышном атласном плаще, с партитурой в руках, повернувшим к зрителю надменное и красивое, но лишенное глубокой выразительности молодое лицо, обрамленное белым париком. Рядом с ним на столе — виола д'амур, скрипка, флейта, рожок

и чернильница с пером. Портрет Гольдони (Венеция, музей Коррер) написан в таком же духе: знаменитый драматург изображен в парадном костюме, окруженный атрибутами своей профессии.

Венецианская художница Розальба Каррьера (1675—1757) начала свою деятельность как миниатюристка, но широкую известность приобрела своими многочисленными портретами, исполненными пастелью. Ее колорит отличался большой нежностью и некоторой блеклостью тонов, что объяснялось специфичностью пастельной техники. Всю жизнь она писала портреты и поэтические аллегории. Не преследуя целей достичь полного сходства, она чрезвычайно льстила своим моделям, придавая им подчас сентиментально-аристократический характер, благодаря чему она пользовалась огромным успехом среди европейской знати 18 в. и была избрана членом Французской и Венецианской Академий.

Но самым значительным явлением среди различных жанров венецианской живописи 18 столетия был городской пейзаж, так называемая ведута (то есть вид), который соединял в себе элементы архитектурной картины и собственно пейзажа.

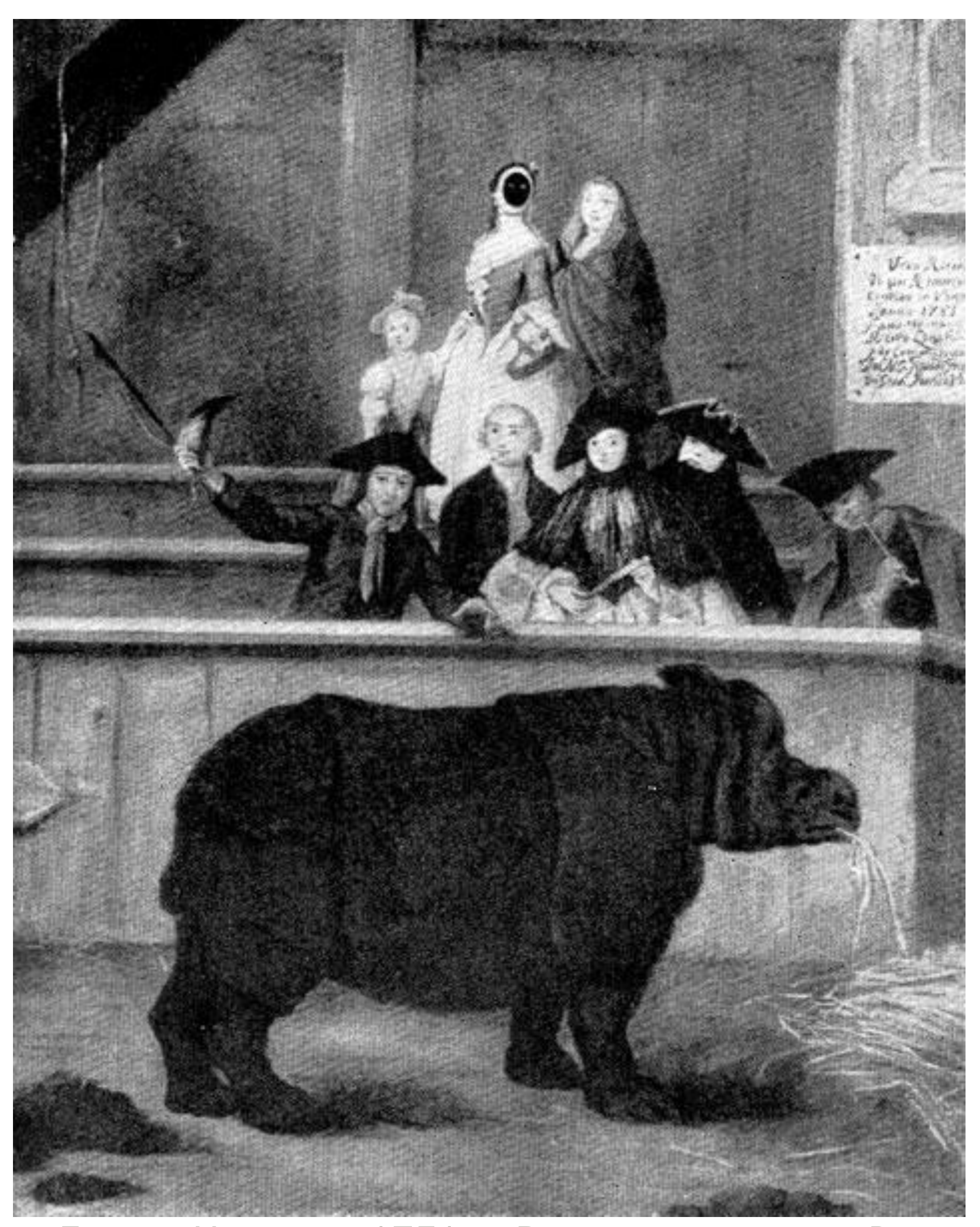
Венецианская видовая живопись была в первую очередь перспективной живописью, воспроизводящей реальные мотивы городского пейзажа. Однако каждому из ведутистов были присущи свой художественный язык и свое живописное видение, поэтому, несмотря на известную повторяемость и заимствование мотивов друг у друга, они никогда не были скучны и одинаковы. Влюбленные в красоту Венеции, они стали ее подлинными биографами и портретистами, передавая тонкое поэтическое очарование ее облика, запечатлевая в бесчисленных картинах, рисунках и гравюрах площади, каналы, усеянные гондолами, набережные, дворцы, праздничные гулянья и бедные кварталы.

Истоки венецианской ведуты следует искать в живописи 15 в., в произведениях Джентиле Беллини и Витторе Карпаччо, но тогда городской пейзаж не играл самостоятельной роли и

служил художнику лишь фоном для праздничных хроник и повествовательных композиций.

В начале 18 в. Лука Карлеварис создает тип венецианского городского пейзажа, который, однако, по сравнению с работами последующих ведутистов имел довольно примитивный характер. Подлинным мастером в этой области был Антонио Канале, прозванный Каналетто (1697—1768).

Сын и ученик театрального художника Бернардо Канале, Антонио уехал из Венеции в Рим и познакомился там с творчеством римских пейзажистов и театральных декораторов, главным образом Паннини и семьи Биббиена. Его стиль сложился очень рано и не претерпел резко выраженных изменений на пути своего развития. Уже в ранней работе Каыалетто «Скуола дель Карита» (1726) ясно выразились принципы его художественного восприятия. В его городских пейзажах мало движения, в них нет ничего иллюзорного, изменчивого и непостоянного, тем не менее они очень пространственны; красочные тона образуют планы различной интенсивности, смягченные в своей контрастности светотенью. Каналетто пишет виды лагун, мраморные венецианские дворцы, каменное кружево аркад и лоджий, ржаво-красные и серовато-розовые стены домов, отражающихся в насыщенно зеленой или голубоватой воде каналов, по которым скользят разукрашенные золотом гондолы и снуют рыбачьи лодки, а на набережных толпится народ, виднеются праздные нобили в белых париках, монахи в сутанах, иностранцы и трудовой люд. С точным, почти режиссерским расчетом группирует Каналетто небольшие жанровые мизансцены; в них он жизненно достоверен, порой даже прозаичен и чрезвычайно скрупулезен в передаче деталей.



*Пьетро Лонги. Носорог. 1751 г. Венеция, палаццо Редзонико.*

«Большой канал в Венеции» (Флоренция, Уффици), «Площадь перед церковью Сан Джованни э Паоло в Венеции» (Дрезден), «Двор каменотеса» (1729—1730; Лондон, Национальная галлерея) относятся к лучшим произведениям Каналетто. Из его картин, находящихся в советских музеях, следует назвать «Прием французского посольства в Венеции» (Эрмитаж) и «Отъезд дожа на обручение с Адриатическим морем» (Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина).

Приобретя широкую известность с 30-х гг. как художник, не знающий себе равных в своем жанре, Каналетто был приглашен в 1746 г. в Лондон, где по заказам английских меценатов написал ряд городских пейзажей, в которых его колорит, лишенный яркого и пластичного светотеневого освещения, утрачивает свою прежнюю звучность и разнообразие, становясь более притушенным и локальным. Таковы «Вид Уайтхолла», «Лондонское Сити под аркой Вестминстерского моста», «Праздник на Темзе» и ряд других.

Кроме живописи Каналетто большое внимание уделял гравюре, которая между 1740—1750 гг. получила в Венеции блестящее развитие. Почти все венецианские пейзажисты — Марко Риччи, Лука Карлеварис, Каналетто, Беллотто — были крупными мастерами офорта. То, чего подчас не хватало большим полотнам Каналетто — движение, одухотворенность всей живописной ткани, — полностью выступило в его офортах, проникнутых настоящим поэтическим чувством. Используя в них мастерскую линеарную технику, добиваясь глубоких и мягких светотеневых переходов посредством тонкой параллельной штриховки различной интенсивности, Каналетто одновременно с этим заставлял «работать» бумагу, прерывая слегка волнистые горизонтальные штрихи легкими вертикалями либо оттеняя ими светлые места. И небеса, и плывущие на них облака, как бы подгоняемые легким бризом, и вода, и деревья оживают на его гравюрах. Быстрые и смелые контуры, беглые штрихи придают жизненную подлинность и реальность его «Порту в Доло»— небольшой площади на берегу водного бассейна, по которой движется молодая пара — кавалер в парике и камзоле, ведущий под руку даму в пышном туалете, невольно вызывающая в памяти зрителя романтические образы Манон Леско и кавалера де Грие из повести аббата Прево.

Бернардо Беллотто (1720—1780) — племянник и ученик Каналетто — был также одним из выдающихся ведутистов 18 века. Четкое перспективное распределение планов, чрезвычайно большая, почти фотографическая точность в воспроизведении натуры, несколько заглаженная поверхность

его картин придают им некоторую безжизненность, вызванную до известной степени тем, что Беллотто широко пользовался в своих работах отражениями камеры-обскуры. Его городские ведуты не отличаются широтой художественного обобщения, в них мало настроения, движения, воздушности, но они представляют большую художественно-документальную ценность. Помимо Италии он с 1746 по 1766 г. работал при дворах в Вене и Дрездене, а с 1768 г. был придворным живописцем в Польше, где создал множество видов Варшавы. По тщательности изображенных деталей можно предполагать, что эти ведуты дают более или менее верное представление об архитектуре, городском пейзаже и быте того времени.

Венецианская живопись сеттеченто блеснула еще одним именем — Франческо Гварди (1712—1793), прекрасного художника, донесшего великие колористические традиции венецианской живописи почти до 19 века.

Он был учеником своего старшего брата, Джованни Антонио Гварди (1698/99— 1760) — одаренного живописца, в мастерской которого он проработал почти половину своей жизни. Старший Гварди, который создал несколько алтарных картин: «Смерть св. Иосифа» (Берлин); «Мадонна с младенцем и святыми» (церковь в Виго д'Анауния), очевидно, при участии младшего брата, в своей манере соприкасался с Себастьяно Риччи и Пьяцеттой.

К ранним произведениям Франческо Гварди относятся несколько алтарных картин — «Распятие» (Венеция, частное собрание), «Оплакивание» (Мюнхен). Однако самой значительной работой этого периода является исполненная маслом роспись органа в церкви Арканджело Рафаэле в Венеции с изображением сцен из жизни Товия (ок. 1753). Ряд сюжетных и композиционных мотивов для этой росписи заимствован художником у других итальянских живописцев, но смелое и необычное колористическое решение превращает ее в произведение вполне оригинальное. Отдаленные, словно мерцающие ландшафты, переливы светящихся розовых, лиловых, красных, лимонных, золотисто-оранжевых, серых и

голубых тонов, ломкость и вибрация теней, прихотливость, почти капризность красочных сопоставлений отличают ее живописный строй. Среди всех венецианских мастеров Гварди больше всего проявляет склонность к передаче воздушной среды, неуловимых атмосферных изменений, легкой игры солнечного света, влажного вюрского воздуха лагун, окрашенного в тончайшие цветовые оттенки. Легкими, как бы трепещущими ударами кисти Гварди не только лепил форму, но и достигал необычайной подвижности и одухотворенности всей живописной поверхности картины в целом.

К этим же годам относится картина «Александр перед телом Дария» (ГМИИ им. А. С. Пушкина), представляющая собой свободную копию с картины итальянского живописца 17 в. Ланджетти. Трудно представить себе более неклассическую трактовку античного сюжета. Однако и бравурная живописность Гварди и подлинный вихрь его светло-голубых, красных, темно-коричневых, зеленоватых красочных пятен не заслоняют четкого композиционного построения картины в виде эллипса, который пересекается диагонально расположенным телом Дария — смысловым центром композиции.

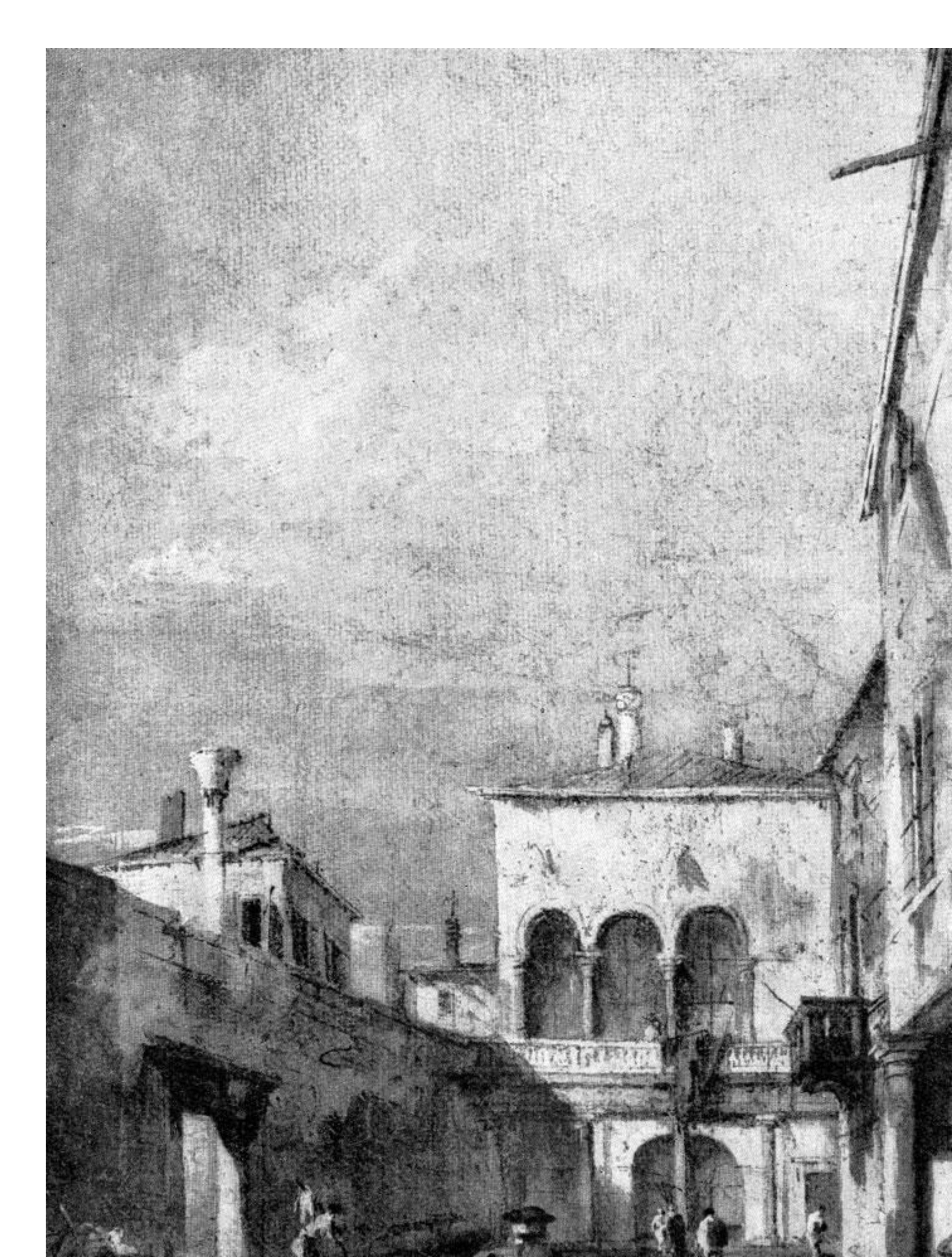
Но наиболее важная сторона творчества Гварди связана с развитием пейзажной живописи, когда он с 1740-х гг. под воздействием Мариески и Каналетто, рисунки которых он долгое время копировал, начал работать в области архитектурного пейзажа. Следуя Каналетто, Гварди вместе с тем стремился к преодолению линеарно-перспективной конструкции его ведут.

В 1763 г. по случаю начала правления нового дожа Альвизе IV Мочениго, ознаменованного рядом блестящих празднеств, Гварди написал двенадцать больших венецианских ведут, почти точно использовав для своих картин композиции Каналетто, гравированные Брустолоном. Подобные заимствования, как мы видим, встречались в живописной практике Гварди неоднократно, но этим не снижалось достоинство его картин; воздушно-цветовая интерпретация

Гварди преображала суховато-достоверные ведуты в образы Венеции, полные трепета, движения и жизни.

Гварди был большим мастером рисунка. Его основная техника — рисунки пером, иногда подцвеченные акварелью. В них он искал прежде всего движения и мгновенности впечатления. Более ранние рисунки отмечены рокайльными мотивами, линии округлы, прихотливы и гибки, движение преувеличено, в поздних появляется гораздо большая обобщенность; размывы тушью и бистром придают им несравненную живописность. Многие из них выполнены непосредственно с натуры — в них уловлены бегущие облака, движение воды, скольжение гондол, их неверные отражения, темпераментные и смелые повороты фигур. Здания, лестницы, лоджии, колоннады намечены незаконченными, бравурными, пересекающими друг друга обрывистыми штрихами. И воздушное изящество венецианской архитектуры и ее конструктивность передавались художником с удивительным чувством линии, одновременно прерывистой и обобщенной.

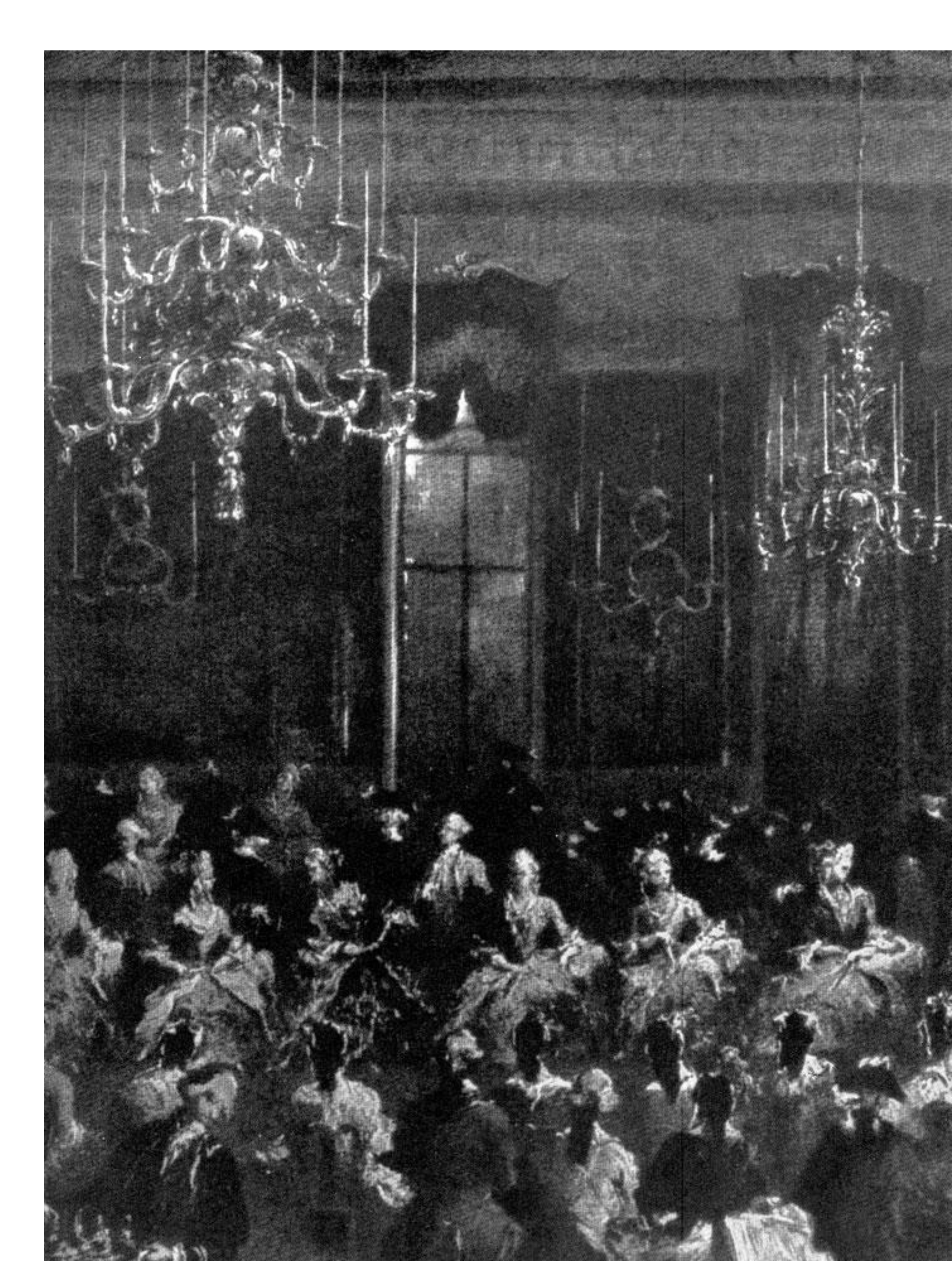
К наиболее характерным художественным приемам Гварди в его живописи относятся свободные вариации на одну и ту же излюбленную им тему, так называемые каприччо. Он находит для своей постоянной «модели» все новые и новые мотивы, он пишет Венецию, которую не покидал всю жизнь, в различные часы дня, открывая все новые красочные нюансы, придавая своим пейзажам то романтический облик, то окрашивая их в грустные тона лирического раздумья.



*Франческо Гварди. Венецианский дворик. 1770-е гг. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.*

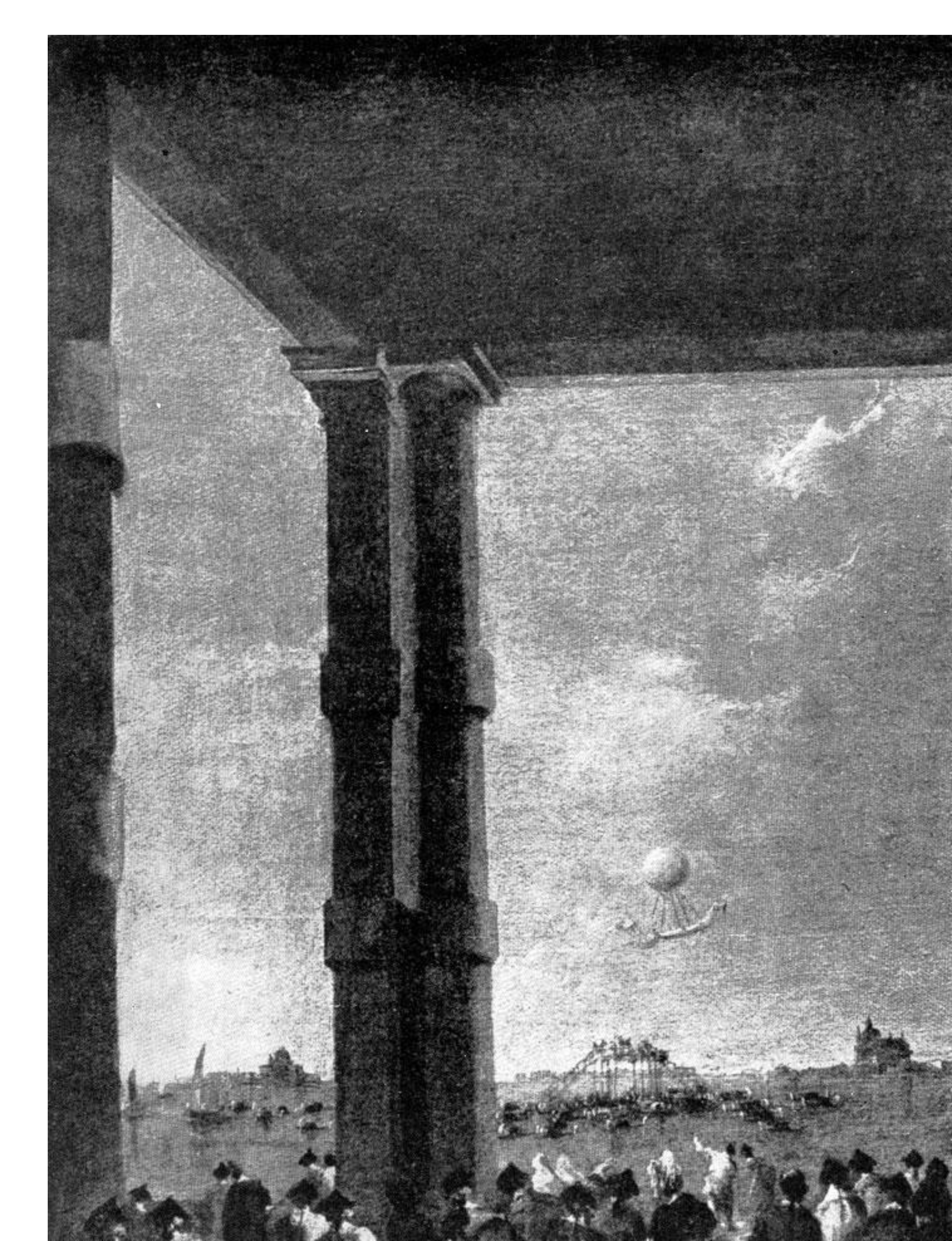
В 1770-е годы Гварди достиг вершины своего мастерства. Тонкими и свободными мазками он пишет площади, каналы, улицы, полуразрушенные здания, окраины и бедные кварталы Венеции, ее укромные дворики, пустынные лагуны, тихие переулки, неожиданно оканчивающиеся широкой затененной аркой, со свода которой, подобно гигантской прозрачной капле, свисает стеклянный фонарь, как бы тающий в розовеющем вечернем воздухе («Городской вид»; Эрмитаж). По существу, Гварди преобразовал тип декоративно-сценической ведуты? который господствовал в венецианской живописи середины 18 века, в пейзаж тончайшего лирического звучания, проникнутый глубоко личным переживанием.

К 1782 году относятся две большие серии «Празднеств», исполненные Гварди по официальным заказам. Первая из них состояла из четырех полотен, посвященных пребыванию папы Пия VI в Венецианской республике, вторая написана в честь визита наследника русского престола великого князя Павла Петровича в Венецию и включала пять картин. Четыре из них сохранились — «Бал в театра Сан Бенедетто» (Париж), «Торжественный концерт» (Мюнхен), «Банкет» (Париж), «Праздник на площади св. Марка» (Венеция).



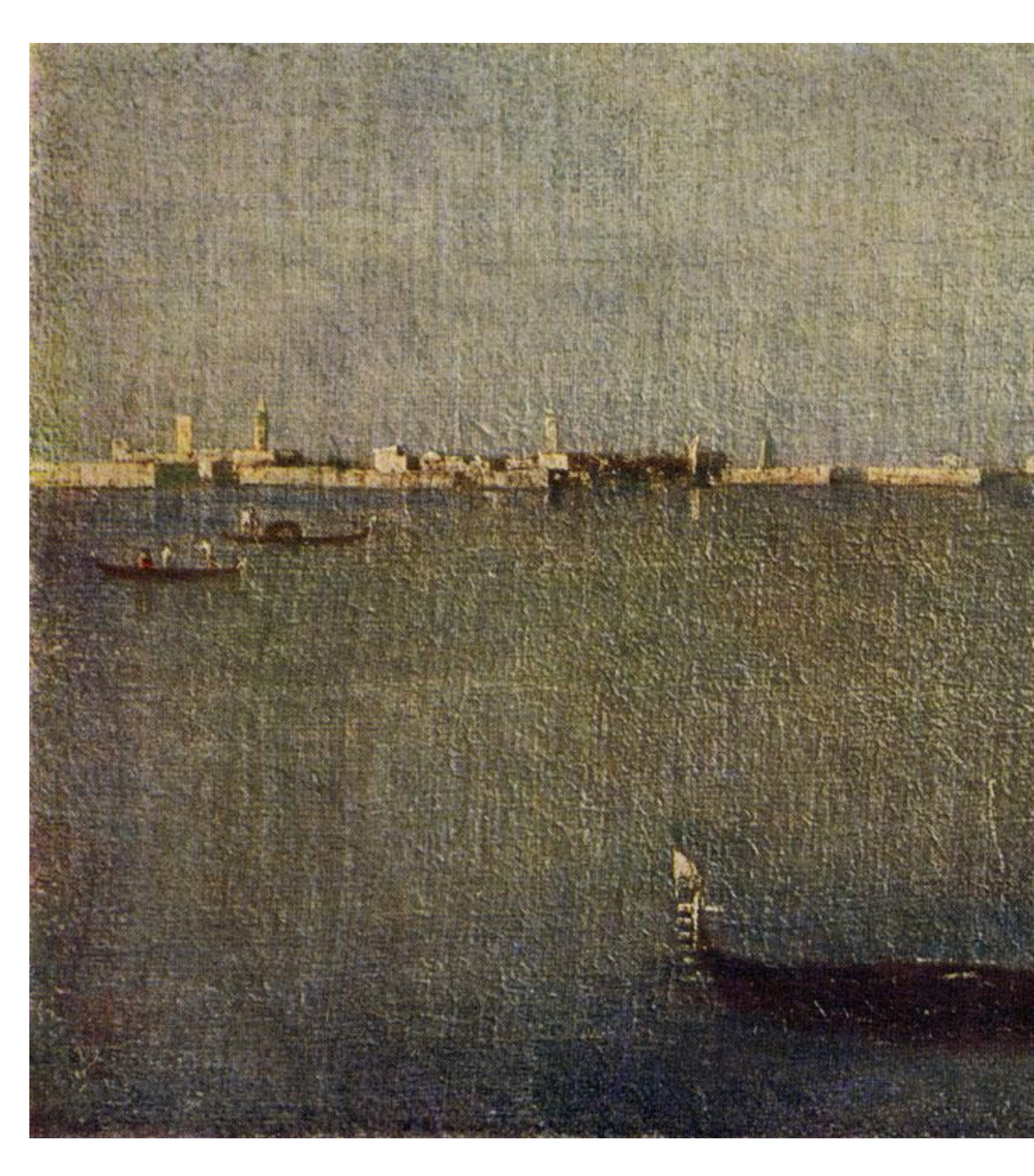
*Франческо Гварди, Торжественный концерт в Венеции в честь великого князя Павла Петровича и великой княгини Марии Федоровны. Фрагмент. Ок. 1782 г. Мюнхен, Старая пинакотека.*

«Торжественный концерт» — одно из самых блестящих произведений художника. В этой картине схвачено то неуловимое, что особенно было присуще мастерству Гварди, — передан дух галантного празднества 18 столетия. Здесь кажется слышимой сама музыка, слетающая с легких смычков скрипичного женского оркестра. В мягком мерцании свечей, озаряющих высокий бальный зал, словно колышется волнами теплый воздух; голубыми, красными, желтыми, коричневыми, серебристо-серыми тонами вспыхивают роскошные дамские туалеты, написанные вихрем трепещущих светоносных красочных мазков. Легкими ударами кисти Гварди намечает лица, парики и шляпы, то прозрачными, то пастозными пятнами обозначает фигуры.



*Франческо Гварди. Подъем воздушного шара в Венеции. 1784 г. Берлин.*

В 1784 г. Гварди, выполняя официальный заказ прокуратора республики, пишет картину «Подъем воздушного шара в Венеции» (Берлин), изображающую событие, необычайное для того времени. Используя привычный мотив, Гварди помещает на первом плане затененный каменный навес, под которым толпятся любопытные зрители, а в обрамлении колонн виднеется розовеющее облачное небо с качающимся воздушным шаром.



*Франческо Гварди. Венецианская лагуна. Ок. 1789-1790 гг. Милан, музей Польди-Пеццоли.*

В своих поздних работах Гварди пришел к наибольшей обобщенности и лаконичности живописных средств. В одной из последних превосходных картин художника, «Венецианской лагуне» (ок. 1790; Милан, музей Польди-Пеццоли), исполненной в сдержанной по цветам, но богатейшей по оттенкам красочной гамме, не изображено ничего, кроме пустынного залива с несколькими гондолами и струящегося влажного воздуха, в котором словно тают очертания видимых вдали церквей и дворцов.

Скромные, лишенные внешнего эффекта небольшие картины Гварди не были достаточно оценены в свое время и оставались в тени рядом с полными блеска и великолепия произведениями Тьеполо. Лишь многие десятилетия спустя раскрылось подлинное значение его работ, представляющих собой не только выдающиеся памятники сеттеченто, но и предвестия многих достижений реалистическога пейзажа в искусстве 19 столетия.

* * *

Одновременно с венецианской школой, занимавшей ведущее положение в искусстве сеттеченто, развивались и другие школы Италии.

Наиболее крупным представителем неаполитанской школы был Франческо Солимена (1657—1747), по своему стилю связанный с позднебарочной живописью 17 века. Испытав воздействие Ланфранко, Луки Джордано, Пьетро да Кортона и Прети, Солимена работал главным образом в области декоративной живописи, расписывая фресками неаполитанские церкви (Сан Паоло Маджоре, Сан Доменнко Маджоре, Джезу Нуово). Его кисти принадлежат также алтарные образы, картины на религиозные и аллегорические темы и портреты.

Эффектная живописная манера Солимены с ее темно-коричневыми пятнами, контрастирующими с желтыми и сиреневыми тонами и ударами красного, его динамические композиции в то же время несут в себе отпечаток

своеобразного холодка как в обрисовке действующих лиц, порывы которых лишены страстного пафоса, отличавшего образы барочных мастеров предшествующего столетия, так и в колорите, где проскальзывает общий лиловато-серый тон.

Среди его учеников следует отметить Джузеппе Бонито (1707—1789). Работая сначала в духе Солимены, Бонито позже отошел от него в сторону бытового жанра, но не мог окончательно порвать с принципами декоративного стиля. Сюжетами его картин, ярких, но несколько холодных по цвету, являются главным образом карнавальные сцены.

В первой половине 18 в. среди различных художественных направлений Италии возник ясно очерченный демократический по своему содержанию жанр. Это направление, получившее у исследователей наименование pittura della realita (живопись реального мира), объединило многих мастеров, обратившихся к изображению повседневной жизни и избравших сюжетами своих картин различные бытовые и простонародные сцены. Одновременно с Бонито работал неаполитанец Гаспаро Траверси (работал между 1732 и 1769 гг.) — яркий и интересный художник, находившийся под влиянием искусства Караваджо. Его отличают резкая светотень, рельефная лепка формы, живая, острая композиция, темпераментные повороты фигур. К числу его лучших работ принадлежат «Раненый» (Венеция, собрание Брасс), «Секретное письмо» (Неаполь, музей Каподимонте), «Урок рисования» (Вена).

Мастеров этого направления мы находим также в Ломбардии, включая Бергамо и Брешию. Среди них — Джакомо Франческо Чиппер, или Тодескини, очевидно, по происхождению немец, но всю жизнь проработавший в Италии, и Лкопо Черути (работал во второй четверти 18 в.). Первый — автор многочисленных неравноценных по качеству жанровых картин, изображающих сапожников, музыкантов, игроков в карты, женщин за работой. Якопо Черути был наиболее выдающимся представителем данного направления. Действующие лица его картин — почти всегда люди труда. К

числу его лучших произведений относится «Прачка»—молодая женщина, стирающая белье в каменном бассейне; ее лицо с огромными печальными глазами обращено к зрителю (Брешия, Пинакотека). «Нищий негр», «Молодой человек с трубкой», «Женщина, плетущая корзину»—все эти образы, переданные с живой наблюдательностью, отличаются большой силой и чувством художественной правды. Из других ломбардских живописцев можно назвать работавшего в Милане Франческо Лондонио. В Риме в первой половине 18 в. выделяется Антонио Аморози, автор сцен из жизни простонародья.

В целом, однако, развитие этого направления в Италии было недолгим — его демократические тенденции не нашли должного отклика и поддержки в социальной и художественной среде того времени.

* * *

Художественная жизнь Рима была по-своему не менее насыщенной, чем в Венеции. С начала 18 столетия Рим стал подлинным международным художественным центром, куда стекались не только люди искусства, ной ученые, археологи, крупнейшие историки и писатели того времени.

Раскопки Древнего Рима, Геркуланума, Помпеи, храмы Пестума в Южной Италии открыли перед глазами людей того времени сокровища античного искусства, которые стали доступны обозрению. Овеянная духом романтических открытий и неожиданностей, Италия неудержимо манила к себе и молодых художников всех стран и национальностей, для которых путешествие в Рим стало заветной мечтой, а получение Римской премии — высшей наградой после лет ученичества, проведенных в стенах академий. Очень значительную роль в ознакомлении с историей древнего искусства сыграли труды знаменитого немецкого историка искусства Винкельмана, страстного энтузиаста античной культуры, очевидца великих археологических открытий, описанию которых он посвятил ряд своих трудов. Наиболее обобщающим из них явилась его книга «История искусства древности» (1764), где впервые был прослежен общий ход

развития греческого искусства, характер которого Винкельман определял понятиями «благородной простоты и спокойного величия». Несмотря на ряд ошибок и неверных оценок социальной и идейной сущности греческого искусства, представление о котором Винкельман мог получить главным образом из римских копий с греческих оригиналов, его книга была подлинным открытием для людей 18 столетия.

Не удивительным поэтому был тот факт, что итальянские художники римской школы не смогли пройти мимо античных мотивов в своем творчестве. Одним из них был Помпео Батони (1708—1787), написавший ряд композиций на мифологические и религиозные сюжеты, отличавшихся некоторой слащавостью образов и холодным колоритом, — «Фетида отдает Ахилла на воспитание Хирону» (1771), «Геркулес на распутье» (1765) (обе — Эрмитаж), «Кающаяся Магдалина» (Дрезден, Картинная галлерея).

В художественной жизни Рима большую роль сыграла также Французская Академия, собиравшая вокруг себя молодых живописцев, художественная деятельность которых была более живой и плодотворной, нежели безжизненное, искусственно-программное творчество римских неоклассицистов, возглавляемых немецким живописцем Рафаэлем Менгсом. Из французских мастеров в Риме работали живописцы Вьен, Гюбер Робер, Фрагонар, Сюблейра, Давид, скульптор Пажу, архитектор Суфло и ряд других. Кроме того, там имелась колония немецких художников. Многие из французских мастеров разрабатывали мотивы классического пейзажа, уже в 17 в. представленного крупнейшими французскими живописцами, жившими в Италии, — Пуссеном и Клодом Лорреном. В этом жанре наравне с французами работали венецианец Франческо Цуккарелли (1702—1788), автор идиллических ландшафтов, а также представитель римской школы, известный в свое время «руинописец» Джованни Паоло Паннини (1697—1764), изображавший не только римские ведуты, но и различные выдающиеся события своего времени, так же как и интерьеры церквей.

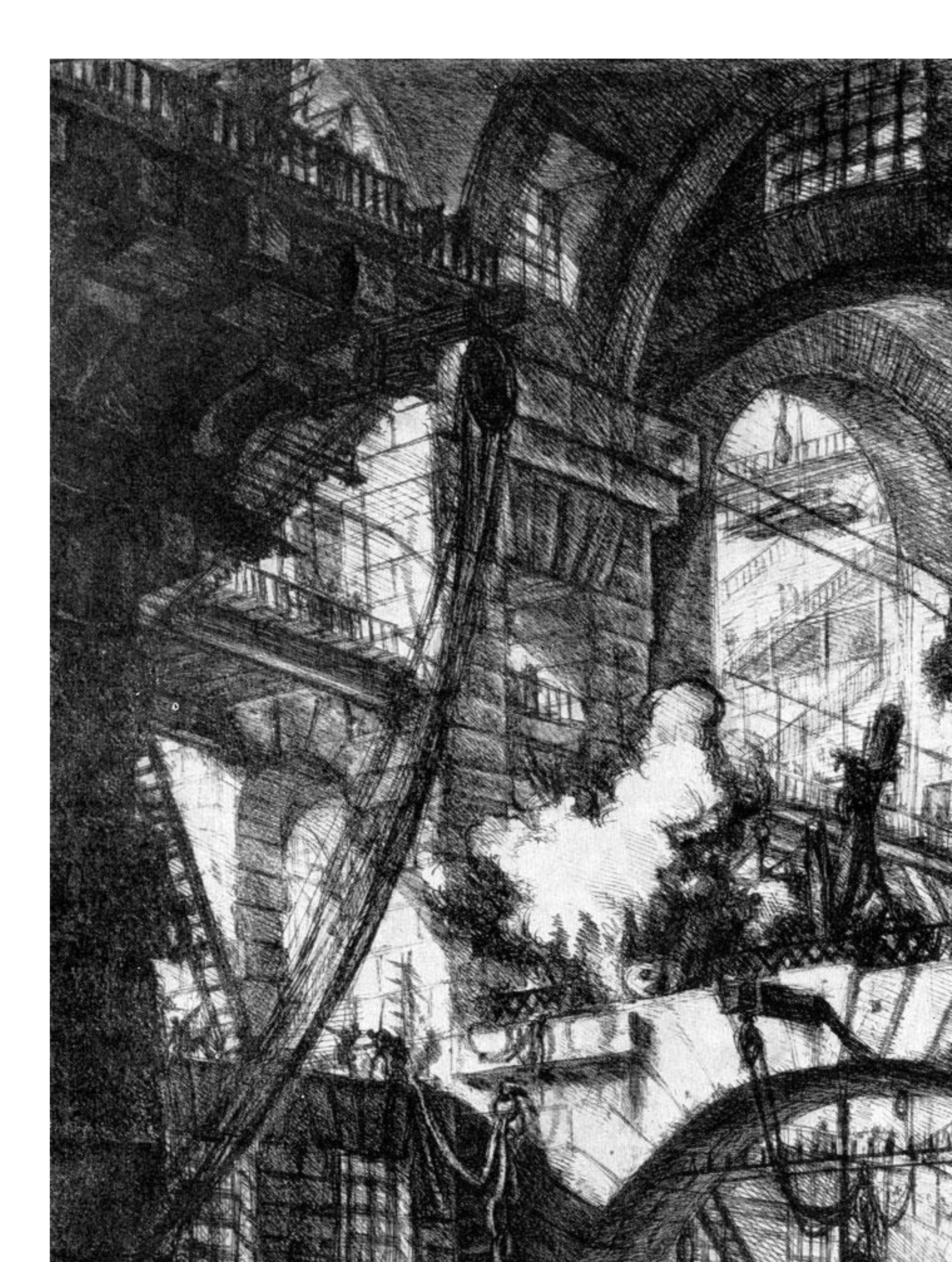
Величественные руины Колизея, полуразрушенные колоннады в Помпеях и Пестуме, мавзолеи, обелиски, рельефы, статуи давали безграничный простор художественному воображению и влекли к себе живописцев, рисовальщиков и граверов, исполнявших свободные композиции на античные мотивы, сочетавшиеся с изображением сцен из повседневной жизни. «Рим, даже будучи разрушенным, учит», — написал на одной из своих картин Гюбер Робер. Эти пейзажи пользовались огромным успехом среди римской и французской знати и, подобно венецианским ведутам, получили широкое распространение в искусстве 18 века.

Но самым выдающимся явлением в области этого жанра было творчество знаменитого мастера архитектурного рисунка, археолога и гравера Джованни Баттиста Пиранези (1720—1778), вдохновившего своими архитектурными фантазиями целые поколения художников и архитекторов. Венецианец по рождению, он почти всю жизнь прожил в Риме, куда его влекло «непреодолимое желание изучить и увидеть те знаменитые города, где было сделано так много великих дел, и рисовать их памятники — свидетели великого прошлого», — как пишет его биограф.

Глубоко увлеченный изучением архитектурного наследия Италии, Пиранези ознакомился также с творчеством большой и разветвленной семьи театральных архитекторов и декораторов Биббиена — выходцев из Болоньи, но работавших по примеру большинства сеттечентистских мастеров помимо Италии в различных городах Европы — Байрейте, Вене, Праге и других. Их трактаты и учение о перспективном иллюзионизме, равно как и декоративные работы Андреа Поццо,

Паннини, братьев Валериани, оказали на него большое влияние. В работах Пиранези манера позднего римского барокко почти вплотную смыкается со стилем зарождающегося классицизма. Интерес к театрально-декоративным композициям способствовал укоренению в его произведениях

ракурсно-перспективного восприятия пространства и глубокой контрастной светотени.



*Джованни Баттиста Пиранези. Офорт из серии «Темницы». 1745/50- 1761 гг.*

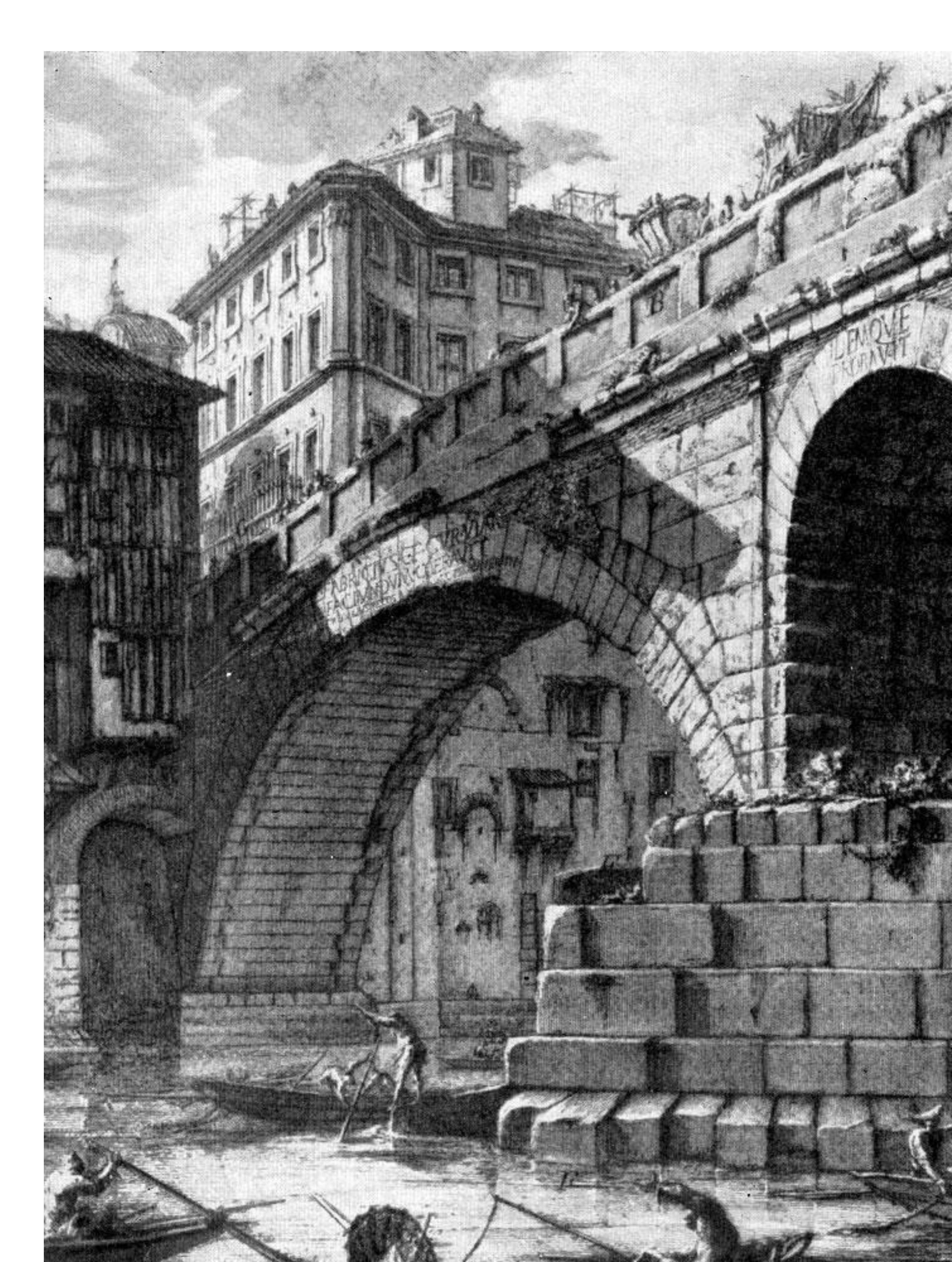
Одной из его ранних работ, изданной в 1745 и в 1760 гг., является сюита из четырнадцати больших гравюр «Темницы» («Carceri») с изображением бесконечных многоэтажных сводчатых помещений, пересеченных балками, лестницами, галлереями, подъемными мостами, где в контрастах мрака и света свисающие с потолков блоки, рычаги, канаты, колеса, цепи причудливым образом перемежаются с обломками античных колонн, фризов и барельефов. Эти фантастические композиции, вероятно навеянные современными Пиранези театральными декорациями, отличаются необъятным по размаху, но тем не менее ясно обрисованным в своих подробностях архитектурно кристаллизованным пространством.

Архитектурное дарование Пиранези не могло активно выразить себя в реальном строительстве Италии того времени. «У современного архитектора не остается иного выхода, как выражать собственные идеи одними лишь рисунками», — писал Пиранези, создавая свою «воображаемую архитектуру» в отдельных офортных сериях. Его главные циклы посвящены величественным сооружениям античной Греции и Рима.

Не стремясь к точной археологической реконструкции памятников античного зодчества, Пиранези помимо свободной трактовки окружал их особым романтическим ореолом, что вызывало резкие упреки и нападки на него со стороны современных ему ученых и археологов. Его офорты являются скорее мемориальными памятниками великому прошлому Рима, которому он поклонялся с неугасающей страстью.

В 1747 г. Пиранези выпускает серию офортов «Виды Рима», в которой достигает необычайной монументальности архитектурного образа благодаря максимальному приближению изображенных зданий к переднему плану, показанных к тому же с очень низкой точки зрения. Маленькие фигурки людей кажутся мелкими и ничтожными по

сравнению с огромными колоннами и арками. Работая всегда в технике офорта, Пиранези смягчал контуры глубокими черно-бархатными тенями, придающими необычайную живописность всем его композициям. В изображениях римских мостов он особенно подчеркивает мощь древнеримских построек, передавая их гордое величие. Тем же настроением проникнут офорт «Замок св. Ангела в Риме».



*Джованни Баттиста Пиранези. Мост Фабрицио. Фрагмент. Офорт из серии «Римские древности». 1756 г.*

Поразительной широтой по охвату материала отличается монументальная четырехтомная сюита «Римские древности», изданная в 1756 г.. К самым замечательным творениям Пиранези относится его последняя сюита офортов с видами древнегреческого храма Посейдона в Пестуме. Гравировальная игла Пиранези творит здесь чудеса, придавая этим композициям глубочайшую живописность благодаря гармоничному распределению света и мягких черно-бархатных теней. Еще больше поражает здесь разнообразие точек зрения: гигантские колоннады предстают перед зрителем в разных ракурсах, дальние планы словно утопают в мягком и теплом воздухе, передний план, свободный и легкий, лишенный всякой загроможденности, свойственной ранее Пиранези, удачно заполнен стаффажем — под сенью полуразрушенных колонн расположились художники и бродят любители старины. Часть незаконченных гравюр этого цикла после смерти Пиранези завершал его сын Франческо (ок. 1758/59—1810), усвоивший графическую манеру своего отца.

Художественные результаты, достигнутые мастерами римской школы в 18 в., были в целом менее значительны, нежели достижения Венеции. Но ее основная заслуга заключалась в пропаганде идей античного искусства. А они в свою очередь, получив новую социальную заостренность, насыщенные глубоким содержанием и высоким гражданским пафосом, послужили мощным стимулом для творчества передовых европейских мастеров кануна новой эпохи, открывающейся французской буржуазной революцией 1789 года.

## Искусство Франции

Искусство Франции века Просвещения развивалось в условиях упадка феодально-абсолютистской системы, роста и

сплочения демократических антифеодальных сил общества накануне буржуазной революции.

Разложение абсолютизма, укрепление новых общественных сил — это были процессы, длившиеся десятилетия. Дворянство цепко держалось за свои крепостнические привилегии, абсолютистское государство охраняло их, церковь поддерживала веру в их незыблемость, преследуя всякое сомнение и протест. Но передовая общественная мысль развивалась все быстрее, все сильнее и чаще были крестьянские и городские восстания, сотрясавшие порабощенную Францию.

Нужна была упорная идейная борьба, чтобы подготовить умы к революции, к действию. Нужно было расчистить почву для этого действия, освободив умы людей от укоренившихся ложных понятий, от веры в вековые предрассудки, от покорности чудовищным общественным порядкам, противным разуму.

Вот почему В. Г. Белинский назвал 18 век во Франции веком отрицания. Философы-просветители, во главе которых стояли Вольтер и Монтескье, Дидро и Руссо, подвергали разрушительной критике феодальную систему и церковь. Деятельность просветителей, их философские и политические воззрения были важнейшим и ведущим элементом прогрессивной культуры эпохи.

Французская художественная культура 18 в. отражала облик эпохи. Борьба против церкви и абсолютизма, разрушая их авторитет, ослабляла значение религиозных и исторических сюжетов и иерархии жанров, характерной для 17 столетия. В изобразительном искусстве безусловно побеждает светское, а позднее — гражданское начало. Это преломляется во взаимоотношении жанров, главенство среди них приобретают новые жанры от галантных празднеств в начале века до славящей героическую борьбу исторической картины предреволюционных лет.

Борьба против сословного неравенства, которая приобрела в 18 в. столь значительный размах, порождала решительное утверждение в искусстве достоинства личности. Интерес к тонким и сложным душевным движениям, к анализу переживаний в их едва уловимых оттенках определял своеобразие реализма 18 столетия. Поиски индивидуального, характерного в искусстве этой эпохи выступают еще ярче в контрасте с апофеозами «короля-солнца» в конце 17 века.

Важное место в искусстве 18 столетия занимали поэтому портрет, бытовой жанр и натюрморт — те жанры, в которых полнее развертывались реалистические тенденции художественной культуры. Никогда ранее, за исключением Голландии 17 в., не развивались так интенсивно эти жанры, близкие к повседневной жизни, к духовному миру обыкновенного человека. Новые тенденции в искусстве замечали и энергично поддерживали просветители, особенно Дени Дидро; его обзоры выставок — знаменитые «Салоны» — замечательны живой связью с художественной практикой, активной защитой передовых исканий.

В конечном счете следствием этих перемен было и видоизменение традиционных жанров — мифологического и религиозного, а также жанра парадного портрета. В парадном портрете сильнее звучали интимные, лирические ноты, а мифологическая картина приобретала характер галантной сцены.

Облик французской художественной культуры 18 в., чуткой к новым проблемам эпохи, кажется очень изменчивым. Грустная рефлексия галантных празднеств Ватто, игривое жеманство пасторалей Буше, поэзия повседневности в жанровых сценах Шардена, аналитическая острота творчества Латура — все это относится лишь к первой половине 18 в., отличающейся, казалось бы, гораздо большим стилистическим единством, чем вторая.

Взаимодействия и борьба художественных направлений определялись развитием антифеодального движения, его расширением и подъемом. Но дворянская культура в ее

типичных для этого времени утонченных, изысканных формах на протяжении многих десятилетий обусловила черты господствующего художественного направления. Дворянству, идущему к упадку, сопутствовало искусство, утратившее величие большого художественного стиля, лишенное героики, драматизма и энергии. Живопись, скульптура и прикладное искусство становились Элементами изящного декоративного убранства частных особняков с их небольшими интимными интерьерами. Этот стиль, носивший название рококо, был отмечен печатью декаданса; он был кокетлив и жеманен, часто эротичен; хрупкость и причудливость орнаментальных форм сочетались в нем с изысканностью нежных блеклых красок. Но искусство рококо содержало свои лирические достоинства, особенно когда оно обогащалось уловленной в жизни интимной поэзией чувства. Сфера искусства рококо была довольно широкой, хотя и не всеобъемлющей, поскольку история искусства 18 в. — это история сложной борьбы художественных направлений, финалом которой было торжество революционного классицизма Луи Давида.

В развитии французского искусства 18 в. выделяется несколько этапов (*Вошедшая в обиход французского искусствознания периодизация соответственно времени правления королей условна и далеко не совпадает с реальным процессом художественного развития.*).

В первые два десятилетия картина была еще весьма пестрой, рядом с традициями академизма развивались декоративные принципы рококо, но они еще не сложились в единую систему; в этот период кризиса, когда сомнение преобладало над утверждением, самым ярким явлением было творчество Антуана Ватто.

1730—1740-е годы — следующий период, характеризующийся развитием декоративного стиля рококо во главе с такими мастерами, как Буше и Наттье. С другой стороны, это время расцвета реалистического бытового жанра и натюрморта Шардена и реалистического портрета Латура. Таким образом, в эти два десятилетия обостряется борьба художественных направлений. Это обусловлено укреплением прогрессивных общественных сил и кристаллизацией новых

эстетических идеалов — вместе с ростом самосознания третьего сословия.

В 1750—1760-е годы продолжает развиваться реализм Шардена, Латура и близких к ним мастеров. Но борьба переходит в более активную фазу. Грезовская проповедь нравственного достоинства людей из третьего сословия сменяет лирические жанры Шардена, а чувствительность и дидакгичность сентиментализма противостоят фривольности и опустошенности искусства рококо. В области эстетики и художественной критики на эти годы приходится особенно активная деятельность просветителей, обличавших развращенность дворянской культуры. Высокий накал общественной борьбы и рост гражданского самосознания порождали интерес к античной героике; крепнущие ростки классицизма предвещали становление новых художественных идеалов, достойных революционной эпохи.

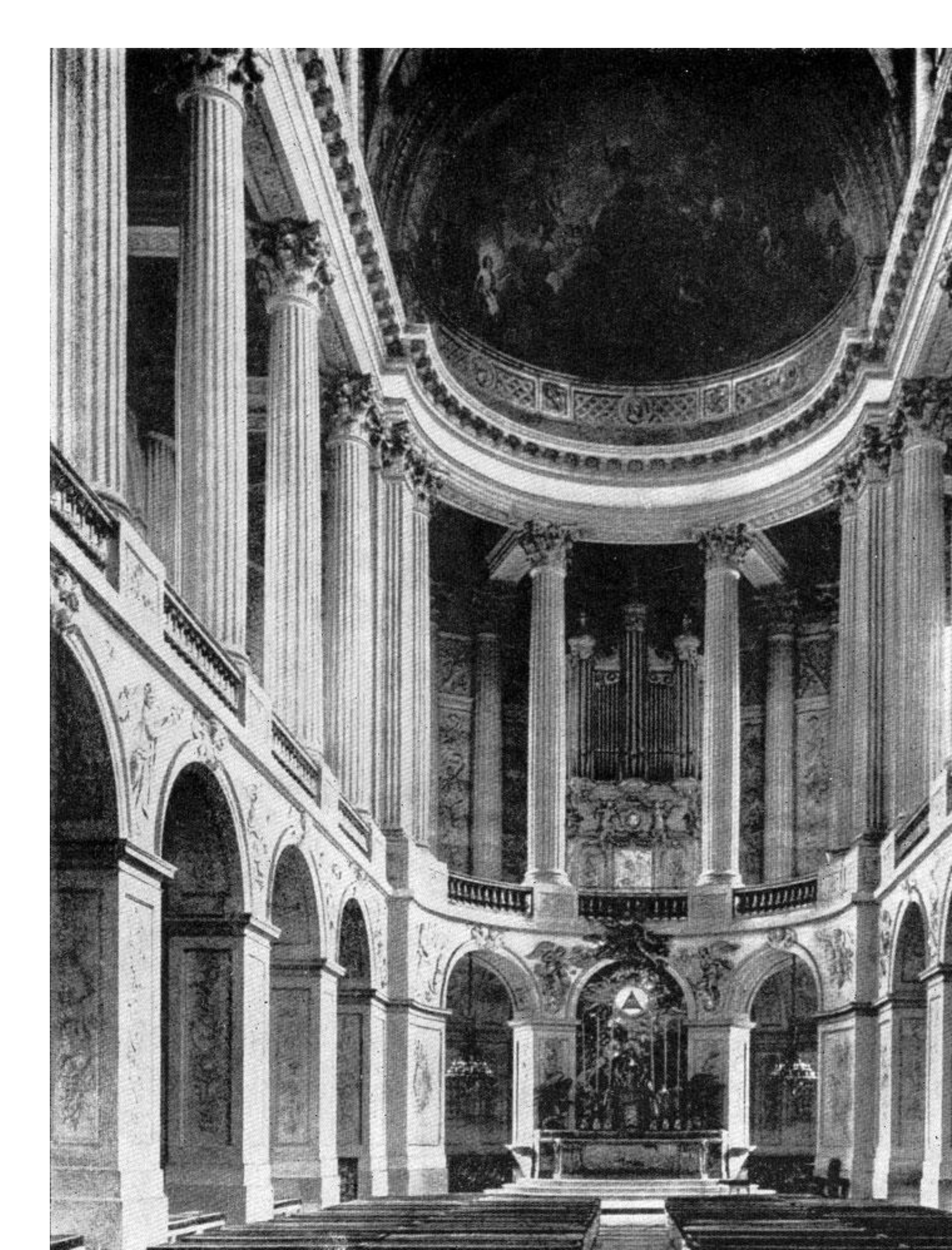
Начиная с 70-х гг. 18 в. можно говорить о новом этапе, когда классицизм постепенно становится ведущим направлением не только в архитектуре, где он определился раньше, но и в живописи и скульптуре. Искусство этого периода воплощало овладевшую французами «жажду энергического действия».

## Архитектура

Л.С.Алешина

Если 17 век в архитектуре Франции ознаменован грандиозными строительными работами для короля, главным результатом которых было создание монументального ансамбля Версаля, где сам стиль классицизма в своей импозантной парадности обнаруживает элементы внутренней связи с барочным зодчеством, то 18 век приносит с собой новые веяния.

Строительство переместилось в города. Новые потребности эпохи поставили проблему создания типа городского жилого дома-особняка. Развитие буржуазных отношений, рост торговли и промышленности, усиление роли третьего сословия в общественной жизни выдвинули задачу сооружения новых общественных зданий— бирж, торговых помещений, публичных театров. Возрастание роли городов в экономической и политической жизни страны, появление новых типов частных и общественных сооружений ставят перед зодчими новые требования в создании городского ансамбля.



*Жюль Ардуэн-Мансар, Робер де Котт. Капелла в Версальском дворце. 1699-1710 гг. Внутренний вид*

Претерпевает изменения и архитектурный стиль эпохи. Характерное для классицизма прошлого века большое единство образных решений наружного облика и внутреннего пространства к началу 18 в. распадается. Этот процесс распада сопровождается разъединением строительной практики и теоретических учений, различием принципов оформления интерьера и фасада. Ведущие архитекторы в своих теоретических трудах по-прежнему поклоняются античности и правилам трех ордеров, однако в непосредственной архитектурной практике они отходят от строгих требований логической ясности и рационализма, подчиненности частного целому, четкой конструктивности. Творчество Робера де Котта (1656—1735), преемника Жюля Ардуэна-Мансара на посту королевского архитектора (он завершил строительство прекрасной по своей строгой, благородной архитектуре капеллы Версальского дворца), являет убедительный пример этого. В построенных им в 1710-х гг. парижских особняках (отель де Тулуз и отель д'Эстре) замечается облегчение архитектурных форм, свободное развитие декора.

Новый стиль, получивший название рококо или рокайль, нельзя рассматривать только с одной стороны, видя в нем лишь реакционное и бесперспективное порождение упадочного класса. В этом стиле нашли свое отражение не только гедонистические устремления аристократии. В рококо своеобразно преломились и некоторые прогрессивные тенденции эпохи; отсюда — требования более свободной и соответствующей действительной жизни планировки, более естественного и живого развития, внутреннего пространства. Динамика и легкость архитектурных масс и декора противостояли тяжеловесной помпезности оформления интерьеров в эпоху высшего могущества французского абсолютизма.

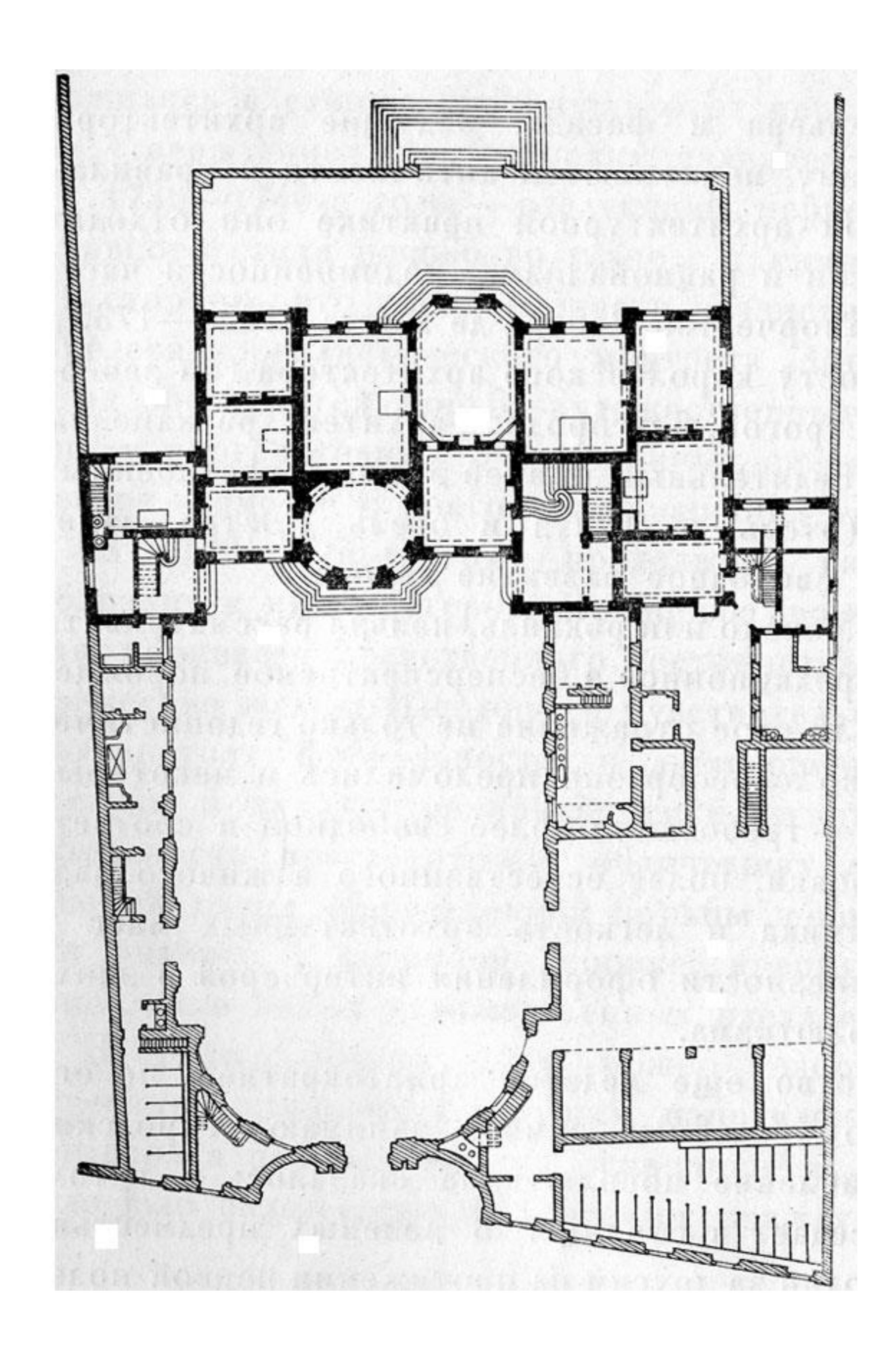
В начале 18 в. основное строительство еще ведется аристократией, но его характер значительно меняется. Место усадебных замков занимают городские особняки, так называемые отели. Ослабление абсолютизма сказалось и в том, что дворянство покидает Версаль и оседает в столице. В зеленых предместьях Парижа — Сен Жермен и Сент Опоре — один за другим на протяжении первой половины века строятся роскошные особняки-отели с обширными садами и службами (рис. на стр. 258). В отличие от дворцовых сооружений предшествующего века, преследующих цели импозантной - представительности и торжественного величия, в создаваемых теперь особняках большое внимание уделено действительному удобству жизни. Архитекторы отказываются от цепи больших залов, вытягивающихся торжественной анфиладой, в пользу комнат меньшего размера, располагающихся более непринужденно в соответствии с потребностями частного быта и общественного представительства хозяев. Множество высоких окон хорошо освещает внутренние помещения.

По своему расположению в городе отели первой половины 18 в. представляли в значительной мере еще переходное явление от загородного поместья к городскому дому. Это замкнутый архитектурный комплекс, своеобразная усадьба внутри городского квартала, связанная с улицей только парадными воротами. Сам дом стоит в глубине участка, выходя фасадом на обширный двор, обстроенный низкими служебными помещениями. Противоположный фасад обращен к саду, сохраняющему регулярную планировку.

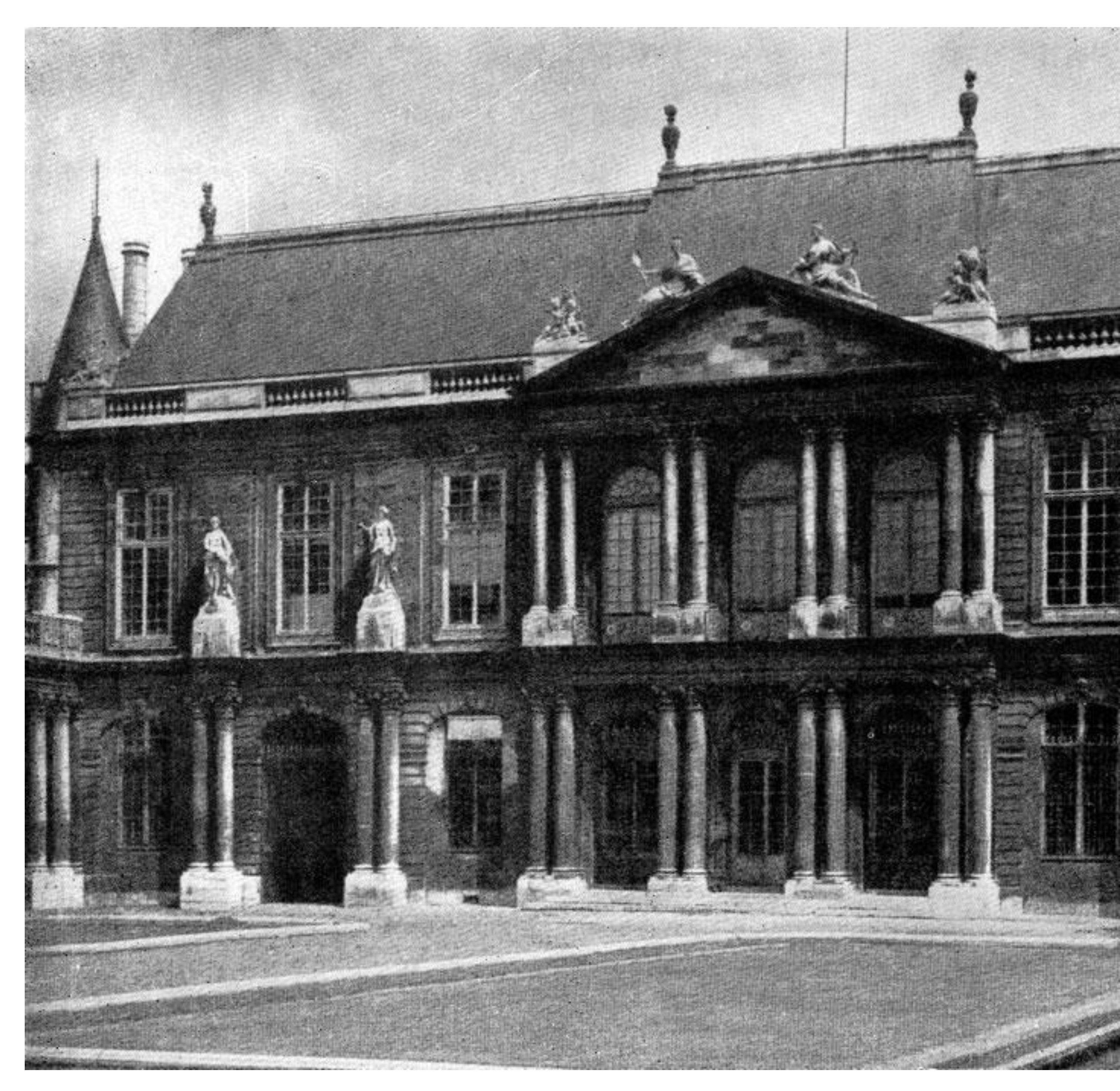
В отелях первой половины 18 в. наиболее ярко проявилось характерное противоречие французского зодчества этой эпохи — несоответствие наружной архитектуры декору интерьера. Фасад здания, как правило, сохраняет традиционные ордерные элементы, трактованные, правда, более свободно и облегченно. Оформление

же внутренних помещений часто совершенно порывает с законами тектоники, сливая стену с потолком в целостную, не имеющую определенных границ оболочку внутреннего

пространства. Не случайно такую большую роль приобрели в это время художники-декораторы, умеющие с поразительной тонкостью и совершенством оформить интерьер. Период раннего и зрелого рококо знает целую плеяду мастеров, создававших изысканные шедевры украшения внутренних помещений (Жиль Мари Оппенор, 1672—1742; Жюст Орель Мейссонье, 1693—1750, и другие). Часто здание строилось одним архитектором, а оформлялось другим. Но даже когда все работы проводились одним мастером, подход его к решению внешнего облика отеля и его внутренних помещений был принципиально различен. Один из виднейших архитекторов рококо Жермен Бофран (1667—1754) в своем трактате «Livre d'Architecture» (1745) прямо говорил, что в настоящее время декор интерьера— это совсем отдельная часть архитектуры, которая не считается с декором наружной части здания. В своей практике он последовательно проводил этот тезис. В архитектуре замка Люневиль, в отелях в Наиси, построенных в 1720-е гг., чувствуется следование традициям классицизма—четко выделяется центральная часть, подчеркнутая портиком с колоннами или пилястрами. О стиле рококо говорят здесь лишь немногочисленные лепные детали да сравнительная облегченность ордерных элементов.



*Жан Куртон. Отель Матиньон в Париже. План.*



*Пьер Деламер. Отель Субиз в Париже. 1705-1709 гг. Фасад.*

Совершенно иначе решает Бофран свои интерьеры. Блестящий тому пример— внутренний декор отеля Субиз (1735—1740). Не считаясь с внешним обликом особняка,

который был выполнен Деламером в 1705—1709 гг. в классических традициях, Бофран сообщает комнатам отеля характер изящных бонбоньерок. Резные панели, лепные орнаменты, живописные панно сплошным ковром устилают стены и потолок. Эффект этих изысканно нарядных, прихотливо легких форм должен быть особенно впечатляющ по контрасту с более сдержанной архитектурой фасада.

Культовое строительство в этот период имело несравненно меньшее значение, нежели светское. В основном завершались постройки предшествующего столетия.

Такова церковь Сен Рош в Париже, начатая Робером де Коттом в конце 17 в. и Законченная уже после смерти этого архитектора его сыном Ж.-Р. де Коттом.

*Жан Никола Сервандони. Церковь Сен Сюльпис в Париже. 1733-1745 гг. Фасад.*

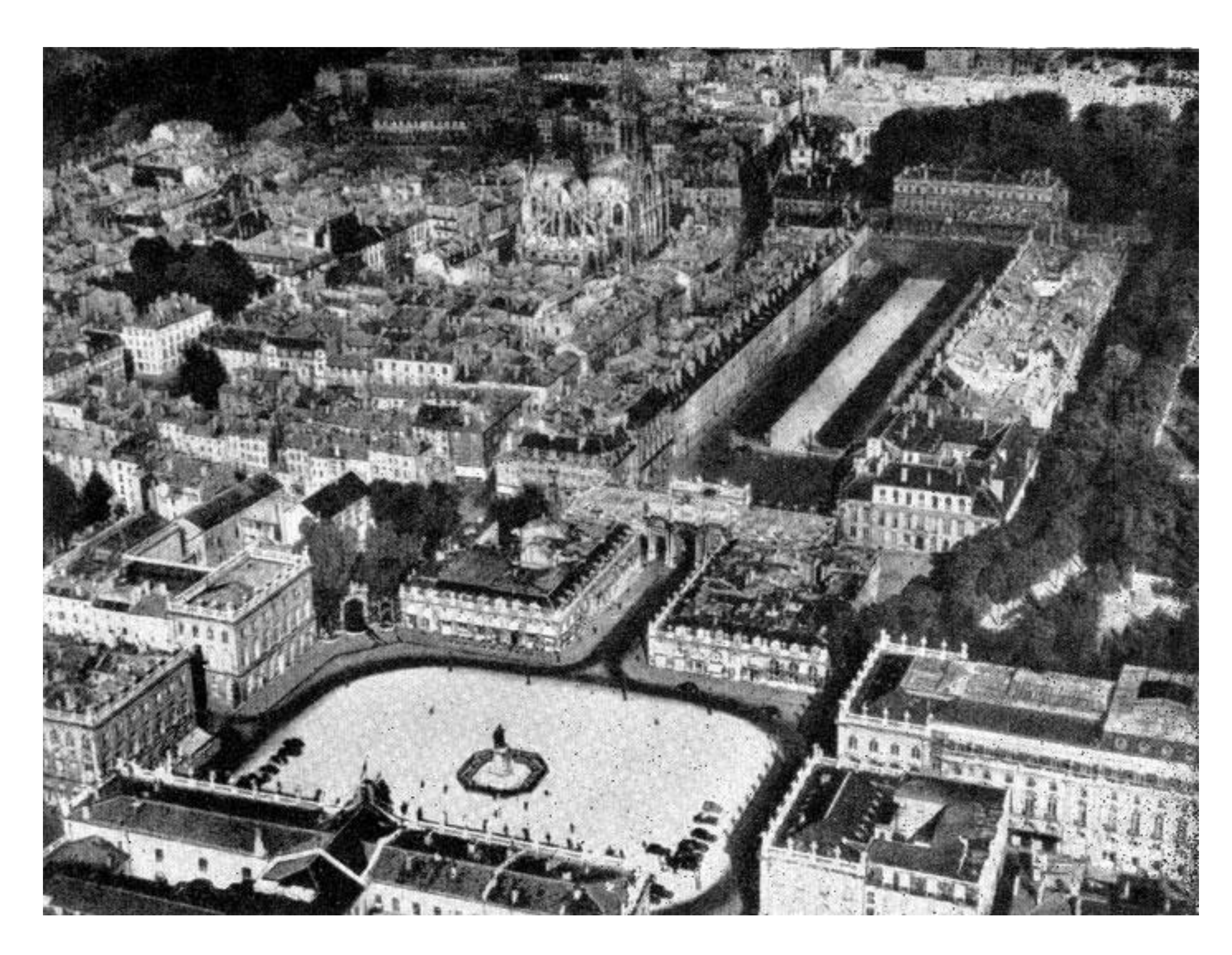
Более интересная парижская церковь Сен-Сюльпис, начатая также в 17 в. К 20-м гг. 18 в. остался незавершенным главный фасад. Его проектировали несколько архитекторов. Проект известного декоратора Мейссонье (1726), попытавшегося перенести принципы рокайля на наружную архитектуру, был отвергнут. В 1732 г. на конкурсе, объявленном на проект фасада, победил другой декоратор, Жан Никола Сервандони (1695—1766), обратившийся в своем решении к классическим формам. Его замысел и лег в основу дальнейшего строительства. Фасад церкви расчленен на два яруса, каждый из которых имеет свой ордер. По обеим сторонам фасада возвышаются башни.

Со второй четверти 18 в. все более заметную роль во французском строительстве начали играть богатые торговые города провинции. Дело при этом не ограничивалось возведением отдельных зданий. Вся система старого феодального города с хаотической застройкой, с запутанной сеткой улиц, включенных в тесные рамки городских укреплений, приходила в противоречие с новыми потребностями растущих торговых и промышленных центров. Сохранение многих ключевых позиций за абсолютизмом обусловило, однако, вначале довольно компромиссное решение градостроительных проблем. Во многих городах реконструкция отдельных частей старого города идет за счет устройства королевских площадей. Традиция таких площадей восходит к 17 в., когда они создавались не с целью упорядочить хаос средневекового города, а как открытое место для установки статуи короля. Сейчас повод оставался как бы прежним — все возникшие в 18 в. в период монархии площади были призваны служить для установки памятника монарху,— но сами архитекторы преследовали гораздо более широкие градостроительные задачи.

Одной из первых площадей нового типа, связанных с перепланировкой и Застройкой целых городских кварталов, была площадь в Бордо. Проектировщиком и строителем ее был Жак Габриэль (1667—1742), представитель известной с 16 в. династии архитекторов, отец знаменитого зодчего Жака Анжа Габриэля.

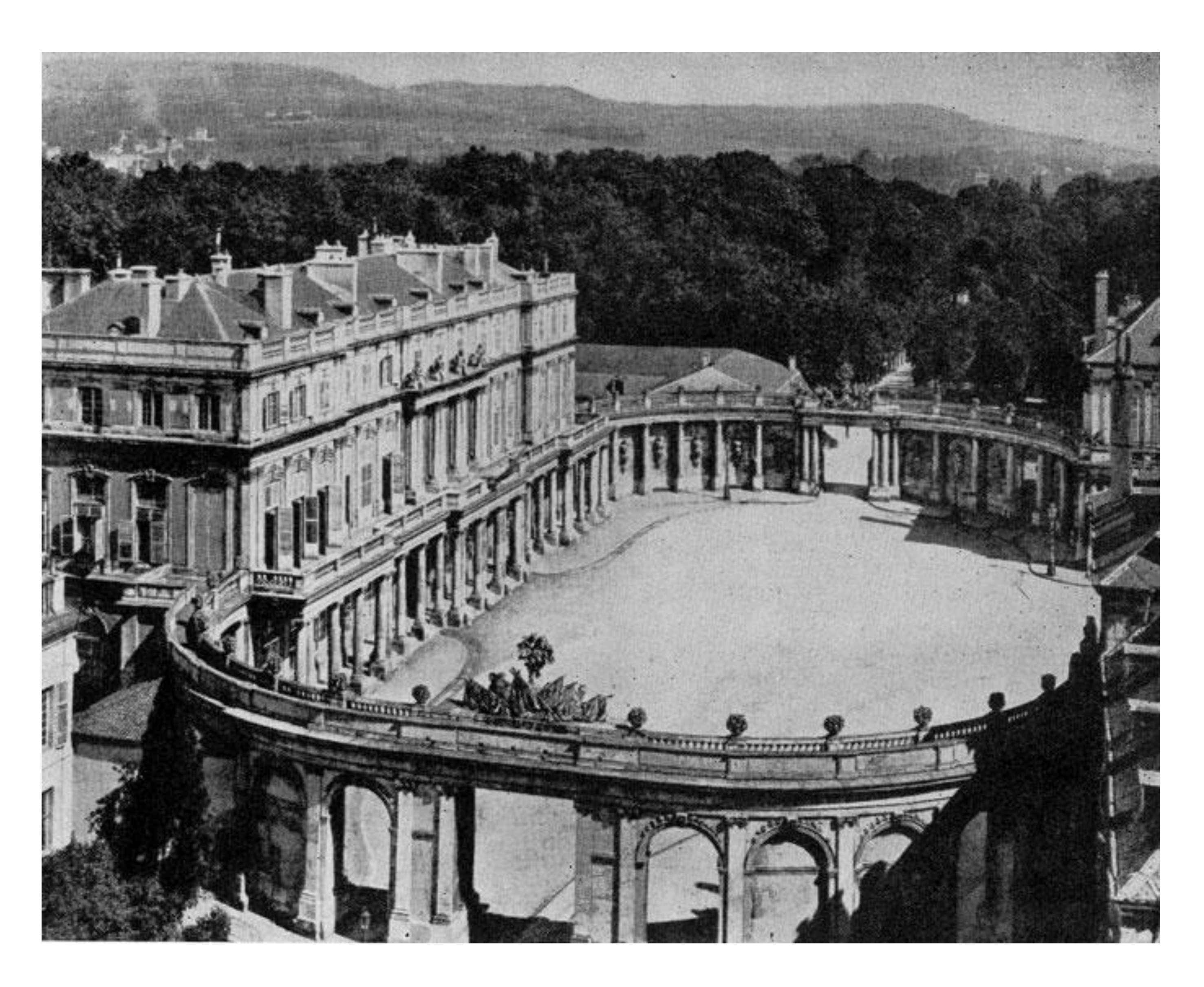
Работа над планировкой и застройкой площади была начата в 1731 г. Участок для нее был выделен на берегу широкой Гаронны. Архитектор широко и разносторонне развил возможности создания нового ансамбля, охватывающего значительную часть города и связывающего его с природным окружением.

Свою работу в Бордо Жак Габриэль начал со сноса старых невзрачных строений на берегу реки и устройства великолепной набережной. Город повернулся лицом к Гаронне — своему главному украшению. Этот поворот предназначена была закрепить и площадь, широко раскрытая к реке, и планировка вливающихся в площадь двух улиц. Используя планировочный принцип Версаля, архитектор применил его к новому общественному и художественному организму — городу, решая его на более широкой основе. Здания, расположенные по боковым сторонам площади, предназначались для торгово-хозяйственных нужд города: справа — биржа, слева —здание налогового управления. Архитектура их отличается сдержанностью и изящной простотой. Постройка биржи и центрального павильона между двумя улицами была закончена уже после смерти Жака Габриэля его сыном. Ряд новаторских принципов площади Бордо — ее открытый характер, ее обращенность к реке, связь с городскими кварталами при помощи лучей-улиц — Жак Анж Габриэль вскоре блестяще развил в работе над площадью Людовика XV в Париже.



*Эмманюэль Эре де Корни. Ансамбль площади Станислава, площади Каррьер и площади Правительства в Нанси. 1752-1755 гг. Аэрофотосъемка.*

Если ансамбль площади в Бордо давал решение, которое предвосхищало многие планировочные принципы последующего времени, то другой замечательный ансамбль середины 18 в.— комплекс из трех площадей в Нанси, в большей мере связанный с прошлым,— как бы подытоживает приемы организации пространства Эпохи барокко.



*Эмманюэль Эре де Корни. Площадь Правительства в Нанси. 1752- 1755 гг. Общий вид.*

Три различные по очертаниям площади — прямоугольная площадь Станислава, длинная площадь Каррьер и овальная площадь Правительства — образуют тесно объединенный и внутренне замкнутый организм, существующий лишь в весьма относительной связи с городом. Овальный курдонер Дворца Правительства отделен аркадой от окружающего пространства города и парка. Активное движение из него может, по существу, развиваться только вперед через бульварообразную площадь Каррьер и триумфальную арку, чтобы, выйдя на площадь Станислава, тут же оказаться прегражденным

монументальным зданием ратуши. Создается впечатление двух монументальных курдонеров, расстилающихся перед великолепными дворцами и соединенных между собой прямой аллеей. Характерно, что улицы, выходящие на площадь Станислава, отъединены от нее решетками. Очарование ансамбля создается праздничной архитектурой дворцов, изумительными по мастерству коваными с позолотой решетками, фонтанами на двух углах площади, выдержанными в единой нарядно-изящной тональности рококо. Планировщиком площадей и архитектором основных зданий был ученик Бофрана Эмманюэль Эре де Корни (1705—1763), работавший главным образом в Лотарингии. Сооруженный в 1752—1755 гг., этот комплекс по своим формам и планировочным принципам выглядел уже некоторым анахронизмом в сравнении с новым движением в архитектуре, начавшимся в конце первой половины 18 века.

Это движение, воздействием которого был уже отмечен замысел площади в Бордо, выражалось в отказе от крайностей и причуд рококо в пользу более разумной упорядоченной архитектуры, в усилившемся интересе к античности. Связь этого движения с укреплением позиций буржуазии несомненна.

Как раз к рубежу первой и второй половины столетия относится выступление энциклопедистов, выдвинувших критерий разума как единственного мерила всех вещей. С этих позиций критикуется все феодальное общество и его порождение — стиль рококо, как лишенный логики, разумности, естественности. И наоборот, все эти качества усматриваются в архитектуре древних. В эти годы появляются увражи, посвященные памятникам античной архитектуры. В 1752 г. известный любитель и меценат граф де Кайлюс начинает издавать труд «Собрание египетских, этрусских, греческих и римских древностей». Через два года архитектор Давид Леруа едет в Грецию и затем выпускает увраж «Руины прекраснейших сооружений Греции». Среди теоретиков зодчества выделяется аббат Ложье, чьи изданные в 1753 г. «Этюды по архитектуре» вызвали оживленный отклик в

широких кругах французского общества. Выступая с позиций рационализма, он ратует за разумную, то есть естественную архитектуру. Напор просветительских, в конечном счете демократических идей был столь велик, что оказал свое воздействие и на официальные художественные круги. Руководители художественной политики абсолютизма чувствовали необходимость что-то противопоставить положительной программе энциклопедистов, их убедительной критике нелогичности и неестественности искусства рококо. Королевская власть и Академия предпринимают определенные шаги, чтобы вырвать инициативу из рук третьего сословия и самим возглавить нарождающееся движение. В 1749 г. в Италию отправляется своеобразная художественная миссия во главе с братом всесильной фаворитки Людовика XV мадам Помпадур, будущим маркизом Мариньи, исполнявшим должность директора королевских строений. Его сопровождали гравер Кошен и архитектор Жак Жермен Суфло — будущий строитель парижского Пантеона. Целью поездки было ознакомление с итальянским искусством — этой колыбелью прекрасного. Они посетили незадолго до того начавшиеся раскопки Геркуланума и Помпеи. Суфло, кроме того, изучал античные памятники Пестума. Вся эта поездка была знамением новых явлений в искусстве, и следствием ее были дальнейший поворот к классицизму и более острая борьба с принципами рокайля даже в различных видах декоративного искусства. В то же время это путешествие дает яркое свидетельство того, как по-разному понимали обращение к античному наследию и какие различные выводы делались отсюда представителями господствующего класса и самими художниками. Итоги итальянских впечатлений и размышлений вылились у Мариньи в словах: «Я вовсе не хочу ни нынешних излишеств, ни строгости древних — немножко того, немножко другого». Этом компромиссной художественной политики он и придерживался в дальнейшем на протяжении своей многолетней деятельности руководителя изящными искусствами.

Его компаньоны по поездке — Кошен и Суфло — заняли гораздо более прогрессивную и активную позицию. Первый

опубликовал по возвращении трактат «Обозрение древностей Геркуланума с несколькими размышлениями о живописи и скульптуре древних» и затем повел в печати очень острую борьбу против принципов рокайльного искусства, за строгость, чистоту и ясность архитектурных и декоративных форм. Что касается Суфло, то сама его дополнительная поездка в Пестум и изучение на месте двух замечательных памятников греческого зодчества свидетельствуют о его глубоком интересе к античности. В его строительной практике по возвращении из Италии полностью и бескомпромиссно торжествуют принципы классицизма.

В эту переходную эпоху складывается и расцветает творчество наиболее пленительного мастера французской архитектуры Жака Анжа Габриэля (1699—1782). Стиль Габриэля как будто отвечает требованиям Мариньи, но это чрезвычайно самобытное и органическое явление, порожденное естественным, «глубинным» развитием зодчества Франции. Мастер никогда не был ни в Италии, ни тем более в Греции. Творчество Габриэля как бы продолжило и развило ту линию французского зодчества, которая наметилась в поздних постройках Жюля Ардуэна-Мансара (Большой Трианон и капелла в Версале), в восточном фасаде Лувра. Вместе с тем он усвоил и те прогрессивные тенденции, которые содержались в архитектуре рококо: ее приближенность к человеку, интимность, а также изысканную тонкость декоративных деталей.

Участие Габриэля в градостроительных работах его отца в Бордо хорошо подготовило его к решению ансамблевых задач, занимавших к середине 18 в. все более видную роль в архитектурной практике. Как раз в это время в печати усиливается внимание к Парижу, к проблеме превращения его в город, достойный названия столицы.

Париж обладал прекрасными памятниками архитектуры, рядом площадей, созданных в предшествующем веке, но все это были отдельные, замкнутые в себе, изолированные островки организованной застройки. В середине 18 столетия

возникает площадь, сыгравшая громадную роль в сложении ансамбля парижского центра,— нынешняя площадь Согласия. Своим появлением она обязана целому коллективу французских зодчих, но основным ее творцом был Жак Анж Габриэль.

В 1748 г. по инициативе столичного купечества была выдвинута идея постановки монумента Людовику XV. Академия объявила конкурс на создание площади для этого памятника. Как видим, начало было совсем традиционным, в духе 17 в.— площадь предназначалась для статуи монарха.

В результате первого конкурса не был избран ни один из проектов, но было окончательно установлено место для площади. После второго конкурса, проведенного в 1753 г. лишь среди членов Академии, проектирование и застройка были поручены Габриэлю, с тем чтобы он учел и другие предложения.

Участком, выбранным под площадь, был обширный пустырь на берегу Сены на тогдашней окраине Парижа, между садом Тюильрийского дворца и началом ведущей в Версаль дороги. Габриэль необыкновенно плодотворно и перспективно использовал выгоды этого открытого и прибрежного расположения. Его площадь стала осью дальнейшего развития Парижа. Это оказалось возможным благодаря ее разносторонней ориентации. С одной стороны, площадь мыслится как бы преддверием дворцовых комплексов Тюильри и Лувра: недаром к ней ведут из-за границ города три предусмотренных Габриэлем луча — аллеи Елисейских полей, мысленная точка пересечения которых находится во входных воротах Тюильрийского парка. В этом же направлении — лицом к дворцу — ориентирован конный монумент Людовика XV. В то же время архитектурно акцентирована лишь одна сторона площади — параллельная Сене. Здесь предусмотрено сооружение двух величественных административных зданий, а между ними проектируется Королевская улица, ось которой перпендикулярна оси Елисейские поля — Тюильри. В конце ее очень скоро начинает строиться церковь Мадлен архитектора

Контана д'Иври, своим портиком и куполом замкнувшая перспективу. По сторонам от своих корпусов Габриэль проектирует еще две улицы, параллельные Королевской. Тем самым дается и другое возможное направление движения, связывающее площадь с другими кварталами растущего города.

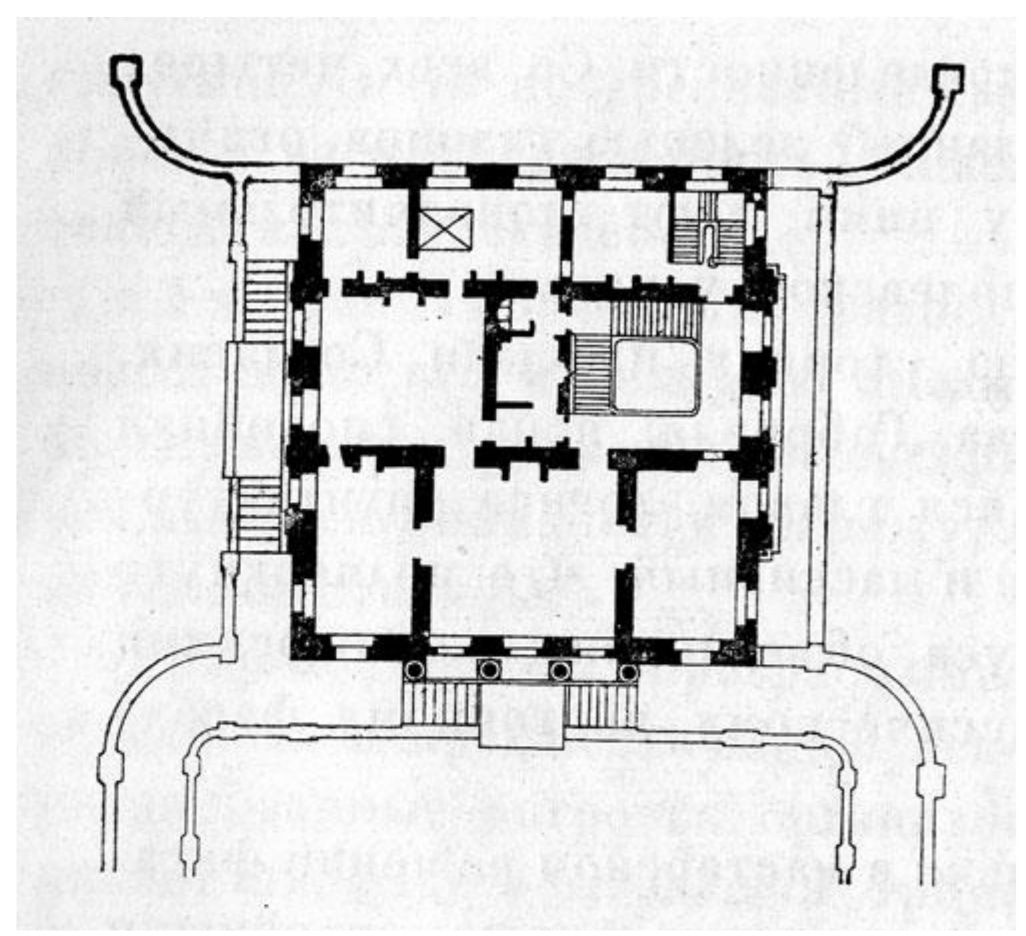
Очень остроумно и совершенно по-новому решает Габриэль границы площади. Застраивая только одну ее северную сторону, выдвигая принцип свободного развития пространства, его связи с природным окружением, он в то же время стремится избежать впечатления его аморфности, неопределенности. Со всех четырех сторон он проектирует неглубокие сухие рвы, устланные зеленью газонов, окаймленные каменными балюстрадами. Разрывы между ними дают дополнительный четкий акцент лучей Елисейских полей и оси Королевской улицы.

*Жак Анж Габриэль. Застройка северной стороны площади*

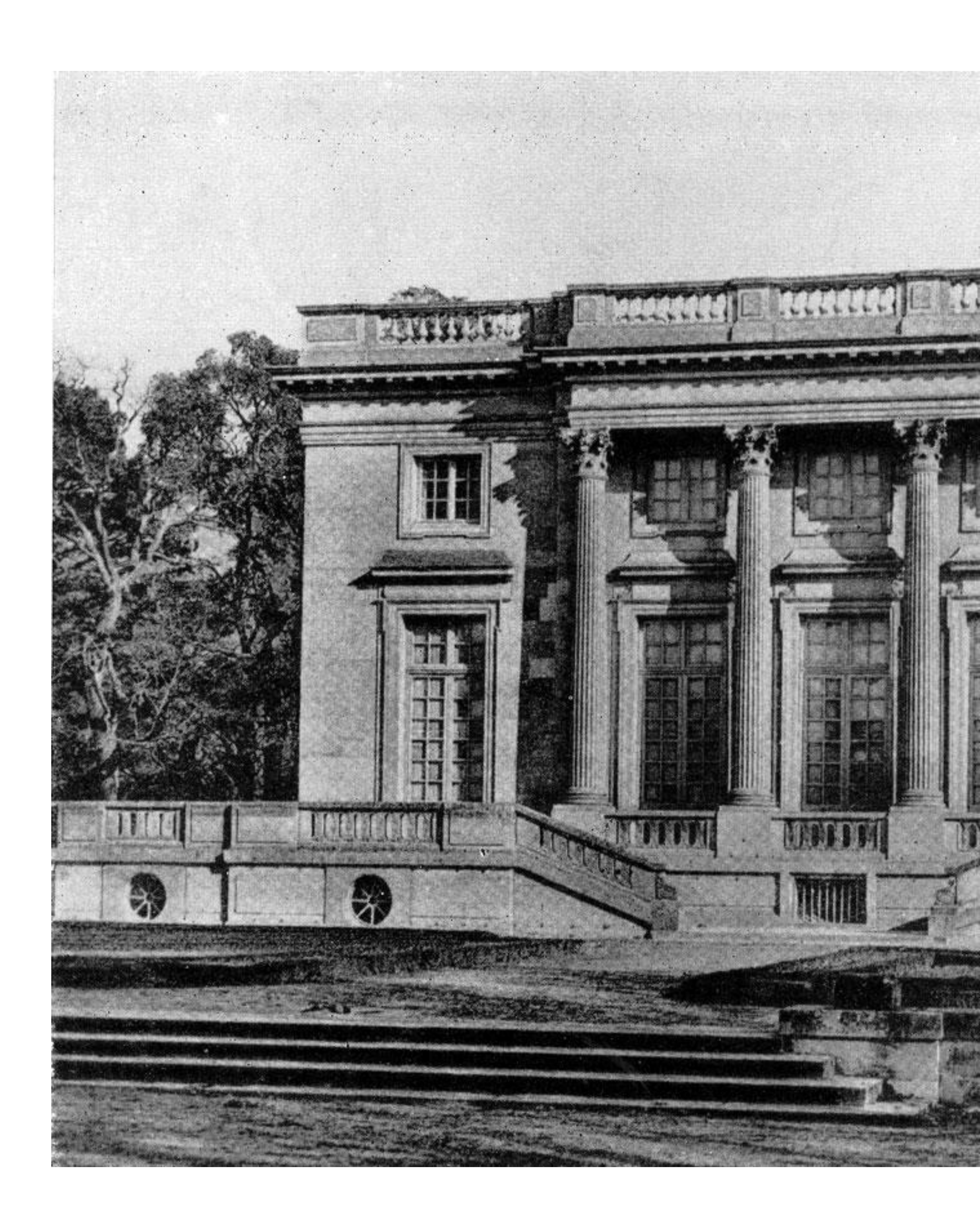
*Согласия (прежде площади Людовика XV) в Париже. 1753-1765 гг.*

В облике двух зданий, замыкающих северную сторону площади Согласия, хорошо выразились характерные черты творчества Габриэля: ясная, спокойная гармония целого и деталей, легко воспринимающаяся глазом логика архитектурных форм. Нижний ярус постройки более тяжелый и массивный, что подчеркнуто крупной рустовкой стены; он несет два других яруса, объединенных коринфскими колоннами,— мотив, восходящий к классическому восточному фасаду Лувра.

Но главная заслуга Габриэля состоит не столько в мастерском решении фасадов с их возвышающимися над мощными аркадами нижнего этажа стройными каннелированными колоннами, а в специфически ансамблевом звучании этих построек. Оба эти здания немыслимы и друг без друга, и без пространства площади, и без сооружения, находящегося на значительном удалении,— без церкви Мадлен. Именно на нее ориентированы обе постройки площади Согласия — не случайно каждая из них не имеет акцентированного центра и является как бы лишь одним из крыльев целого. Таким образом, в этих постройках, спроектированных в 1753 г. и начавших сооружаться в 1757 — 1758 гг., Габриэль наметил такие принципы объемно-пространственного решения, которые получат развитие в период зрелого классицизма.



*Габриэль. Малый Трианон в Версале. План.*



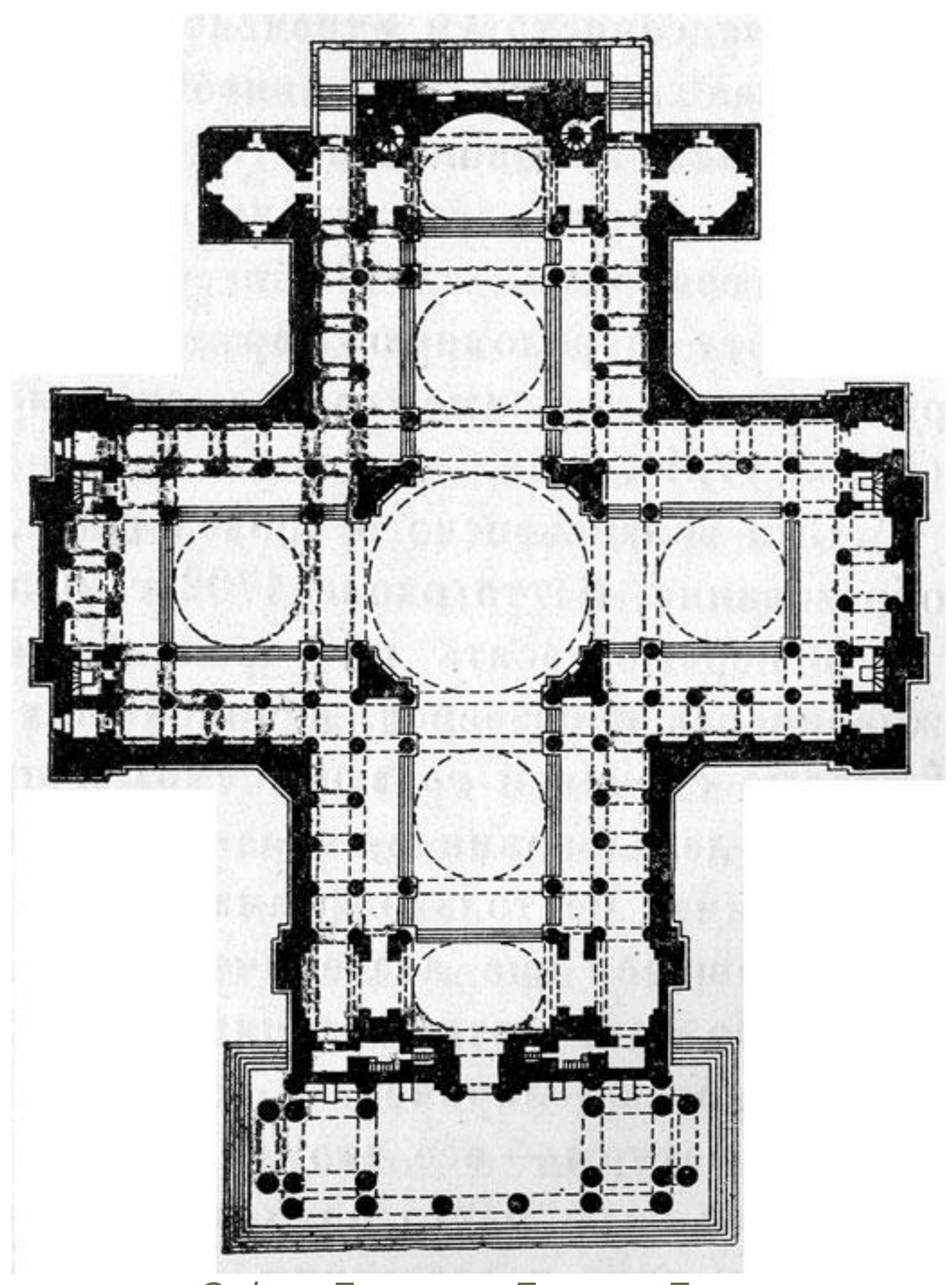
*Жак Анж Габрирль. Малый Трианон в Версале. 1762-1768 гг.*

Жемчужина французской архитектуры 18 в.— Малый Трианон, созданный Габриэлем в Версале в 1762—1768 гг.. Традиционная тема загородного замка решена здесь совершенно по-новому. Небольшое квадратное в плане здание обращено в пространство всеми четырьмя своими фасадами. Здесь нет того преимущественного акцентирования двух основных фасадов, которое было еще недавно столь характерно для дворцов и усадеб. Каждая из сторон имеет самостоятельное значение, что находит выражение в разном их решении. И в то же время эта разница не кардинальная — это как бы вариации одной темы. Фасад, выходящий к открытому пространству партера, воспринимающийся с самого далекого расстояния, трактован наиболее пластично. Четыре приставные колонны, объединяющие оба этажа, образуют подобие слегка выступающего портика. Сходный мотив, однако уже в измененном виде,— колонны заменены пилястрами — звучит в двух соседних сторонах, но каждый раз иначе, поскольку из-за разницы уровней в одном случае здание имеет два этажа, в другом — три. Четвертый фасад, обращенный к зарослям пейзажного парка, совсем прост — стена расчленена лишь прямоугольными окнами различной в каждом из трех ярусов величины. Так скупыми средствами Габриэль добивается поразительного богатства и насыщенности впечатлений. Красота извлекается из гармонии простых, легко воспринимаемых форм, из ясности пропорциональных отношений.

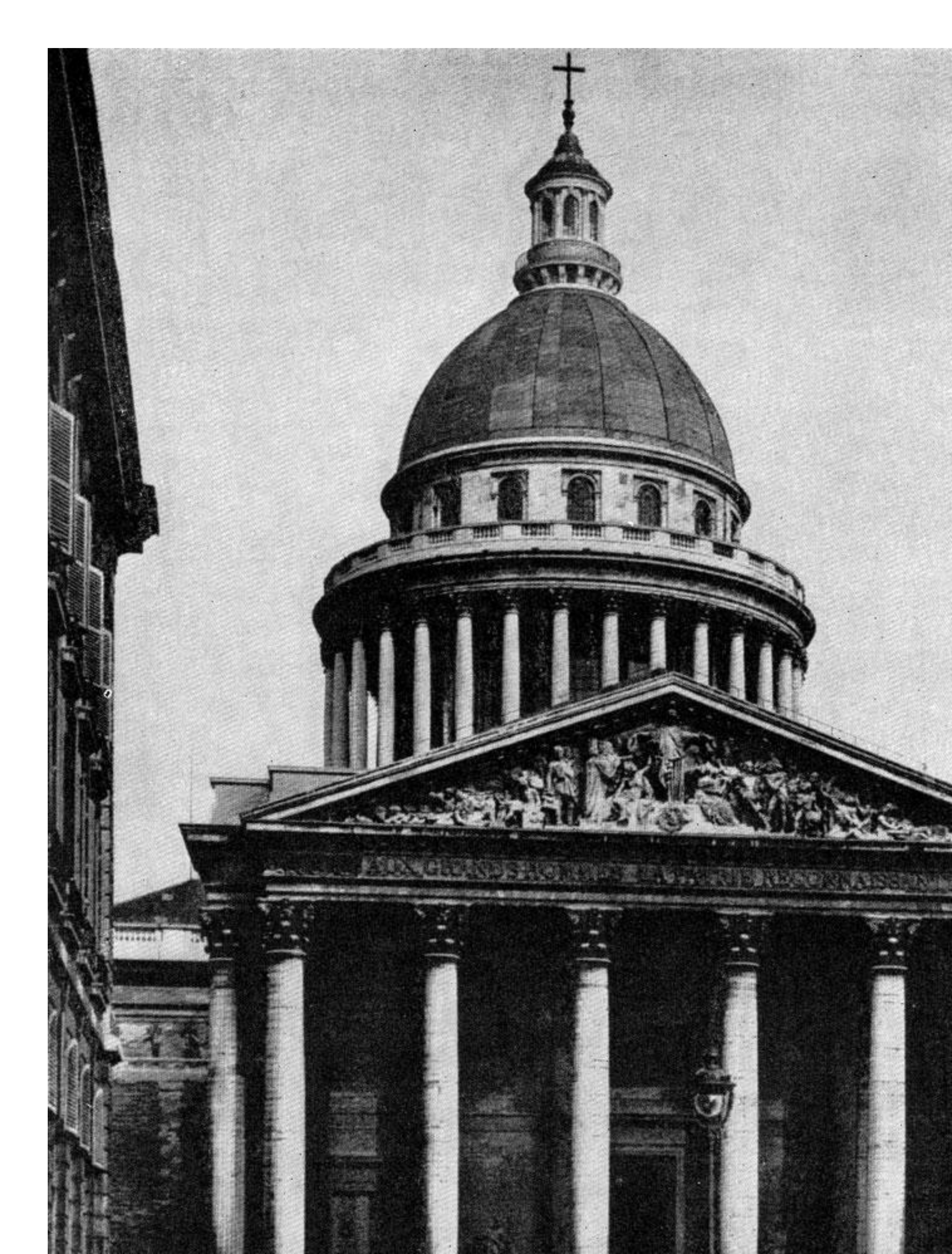
Внутренняя планировка решена также с большой простотой и ясностью. Дворец состоит из ряда небольших прямоугольных комнат, декоративное убранство которых, построенное на использовании прямых линий, светлых холодных цветов, скупости пластических средств, соответствует изящной сдержанности и благородной грации наружного облика.

Творчество Габриэля явилось переходным, связующим звеном между архитектурой первой и второй половины 18 века.

В постройках 1760—1780-х гг. более молодого поколения зодчих формируется уже новый Этап классицизма. Он характеризуется решительным поворотом к античности, ставшей не только вдохновительницей художников, но и сокровищницей применяемых ими форм. Требования разумности архитектурного произведения доходят до отказа от декоративных украшений. Выдвигается принцип утилитаризма, связывающийся воедино с принципом естественности здания, образцом чего служат античные сооружения, столь же естественные, как и утилитарные, все формы которых продиктованы разумной необходимостью. Колонне, антаблементу, фронтону, ставшим главным средством выражения архитектурного образа, возвращается их конструктивное, функциональное значение. Соответственно укрупняется масштаб ордерных членений. Для паркового строительства характерно то же стремление к естественности. С этим связан отказ от регулярного, «искусственного» парка и расцвет пейзажного сада.



*Суфло. Пантеон в Париже. План.*



*Жак Жермен Суфло. Пантеон (прежде церковь св. Женевьевы) в Париже. Начат в 1755 г. Общий вид.*

Характерным явлением зодчества этих предреволюционных десятилетий становится преобладание в строительстве общественных сооружений. Именно в общественных постройках ярче всего выражаются принципы новой архитектуры. И весьма знаменательно, что одно из выдающихся архитектурных произведений этого периода — Пантеон — очень скоро превратилось из здания культового предназначения в общественный памятник. Постройка его была задумана Людовиком XV как церковь покровительницы Парижа — св. Жене-вьевы, место хранения ее мощей. Разработка проекта была поручена в 1755 г. Жаку Жермену Суфло (1713—1780), только недавно вернувшемуся из поездки в Италию. Архитектор понял свою задачу гораздо шире, чем его заказчик. Он представил план, предусматривавший помимо церкви обширную площадь с двумя общественными зданиями — факультетами права и теологии. В дальнейшей работе Суфло пришлось отказаться от этого замысла и ограничить свою задачу возведением церкви, весь облик которой свидетельствует, однако, о том, что зодчий мыслил ее как сооружение большого общественного звучания. Крестообразное в плане здание увенчано грандиозным куполом на окруженном колоннами барабане. Главный фасад подчеркнут мощным глубоким шестиколонным портиком с фронтоном. Все остальные части стены оставлены совершенно глухими, без проемов. Ясная логика архитектурных форм четко воспринимается при первом же взгляде. Ничего мистического и иррационального — все разумно, строго и просто. Та же ясность и строгая последовательность свойственны и пространственному решению храмового интерьера. Рационализм художественного образа, выраженный столь торжественно и монументально, оказался чрезвычайно близким мироощущению революционных лет, и только что законченная церковь была превращена в 1791 г в памятник великим людям Франции.

Из сооружений общественного характера, построенных в Париже в предреволюционные десятилетия, выделяется Хирургическая школа Жака Гондуэна (1737-1818). Проект, над которым он начал работать в 1769 г., отличался большой широтой замысла, что является вообще характерной чертой архитектуры этих лет. Вместе с этим сооружением Гондуэн задумал перестройку всего квартала. И хотя замысел Гондуэна не получил полного осуществления, само здание Хирургической школы, оконченное в 1786 г., решено с размахом. Это обширное двухэтажное сооружение с большим двором. Центр здания отмечен внушительным юртиком. Самой интересной частью внутренних помещений является большой полукруглый зал анатомического театра с поднимающимися амфитеатром скамьями и каптированным сводом - своеобразное сочетание половины римского Пантеона с Колизеем.

Новым широко распространившимся типом общественного сооружения стал в этот период театр. И в столице и во многих провинциальных городах вырастают одно за другим театральные здания, замышляемые по своему облику как важная часть в архитектурном ансамбле городского общественного центра. Одним из самых красивых и значительных сооружений этого рода является театр в Бордо построенный в 1775—1780 гг. архитектором Виктором Луи (1731—1807). Массивный объем прямоугольных очертаний поставлен на открытом участке площади. Двенадцатиколонный портик украшает одну из узких сторон здания театра, сообщая торжественную представительность его главному входному фасаду. На антаблементе портика установлены статуи муз и богинь, определяя назначение здания. Парадная лестница театра, вначале одномаршевая, расчленяющаяся затем на два рукава, ведущих в противоположные стороны, послужила образцом для множества позднейших французских театральных построек. Простая, ясная и торжественная архитектура театра в Бордо, четкое функциональное решение его внутреннего пространства делают это сооружение одним из наиболее ценных памятников французского классицизма.

В рассматриваемые годы начинается деятельность ряда архитекторов, творчество которых в целом уже принадлежит следующему периоду французского Зодчества, вдохновляемому идеями революции. В некоторых проектах и постройках уже намечаются те приемы и формы, которые станут характерными особенностями нового этапа классицизма, связанного с революционной эпохой.

## Изобразительное искусство

Ю.К.Золотов

В начале 18 столетия в искусстве Франции происходили большие перемены. Из Версаля художественный центр постепенно перемещался в Париж. Придворное искусство с его апофеозом абсолютизма испытывало кризис. Господство исторической картины уже не было безраздельным, на художественных выставках становилось все больше портретов и жанровых композиций. Трактовка религиозных сюжетов приобретала настолько светский характер, что церковники отказывались принимать заказанные ими алтарные картины («Сусанна» Сантерра).

Вместо римско-болонской академической традиции усиливались влияния фламандского и голландского реализма 17 в.; молодые художники дружно устремились в Люксембургский дворец копировать цикл картин Рубенса. В многочисленных частных коллекциях, возникающих в это время, становится все больше произведений фламандских, голландских и венецианских мастеров. В эстетике апология «возвышенной красоты» (Фелибьен) встречает сильное противодействие со стороны теоретиков, симпатизировавших реалистическим исканиям. Так называемая «битва пуссенистов и рубенсистов» увенчалась триумфом Роже де Пиля, который напоминал художникам о необходимости подражания природе и высоко ценил в живописи эмоциональность цвета. Трескучая риторика эпигонов академизма, соответствующая духу времени «короля-солнца», мало-помалу отступала перед новыми веяниями.

В эту переломную пору, на рубеже двух столетий, когда рушились старые идеалы, а новые только складывались, возникло искусство Антуана Ватто (1684—1721).

Сын валансьенского кровельщика, не получивший никакого систематического образования, Ватто около 1702 г. отправился в Париж.

В, первые десять лет — ранний период творчества — он жил и работал среди живописцев и граверов, исполнявших ходкие среди широкого круга покупателей бытовые сценки и гравюры «мод и нравов». В мастерской безвестного ремесленника он делал копии с голландских жанристов. В этой среде молодой художник воспринимал не только фламандские, но и национальные живописные традиции, развивавшиеся вне академических стен. И как бы ни изменилось впоследствии искусство Ватто, эти традиции навсегда наложили на него печать. Интерес к обычному человеку, лирическая теплота образа, наблюдательность и уважение к зарисовке с натуры — все это зародилось в юношеские годы.

В эти годы Ватто обучался и декоративному искусству; но друзья подчеркивали его вкус к «сельским празднествам, театральным сюжетам и современным костюмам». Один из биографов рассказывал, что Ватто «пользовался каждой свободной минутой, чтобы пойти на площадь рисовать различные комические сцены, которые обычно разыгрывали странствующие шарлатаны». Недаром первым парижским учителем Ватто был Клод Жилло, названный в Академии «художником современных сюжетов». С помощью второго учителя — Клода Одрана, который был хранителем коллекций Люксембургского дворца, Ватто узнал многое о мировом искусстве, познакомился с «галлереей Медичи» Рубенса. В 1709 г. он попытался завоевать Римскую премию — она давала право на поездку в Италию. Но его композиция на библейский сюжет не имела успеха. Работа Ватто в мастерских Жилло и Одрана способствовала его интересу к декоративным панно. Этот жанр, столь характерный для всей французской живописи 18 столетия, своей изысканной прихотливостью повлиял на

композиционные принципы станковых произведений художника. В свою очередь существенные элементы декоративного искусства рококо складывались в начале века под воздействием новых исканий Ватто.

В том же 1709 г. Ватто уехал из Парижа на родину, в Валансьен. Незадолго до отъезда он исполнил одну из своих жанровых сценок. Она изображала выступление отряда солдат. По-видимому, публике понравились эти сюжеты — будучи в Валансьене, вблизи которого происходили сражения (шла война за Испанское наследство). Ватто продолжал работать над ними, так же как и после возвращения в Париж.

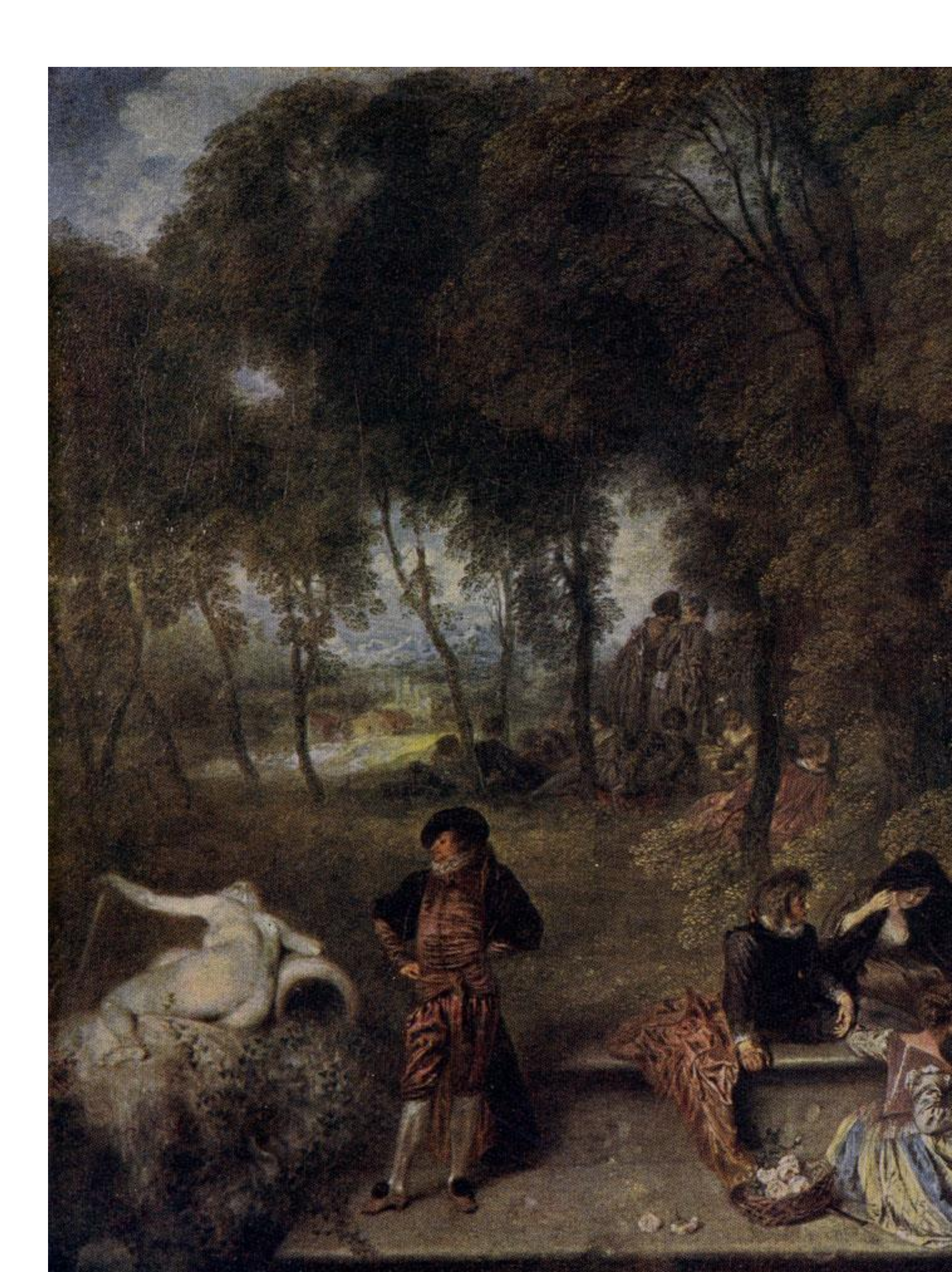
«Военные жанры» Ватто—не сцены войны. В них нет ни ужасов, ни трагизма. Это солдатские привалы, отдых беженцев, движение отряда. Они напоминают реалистический жанр 17 в., и хотя в фигурках офицеров и беженок есть кукольное изящество, этот оттенок изысканности — не главное в них. Такие сценки, как «Бивуак» (Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина), решительно отличаются от идеализирующей батальной живописи убедительностью рассказа, богатством наблюдений. Тонкая выразительность поз, жестов сочетается с лиризмом пейзажа.

*Ватто. Савояр. Ок. 1709 г. Ленинград,Эрмитаж.*

Произведения Ватто почти не датированы, и трудно представить эволюцию его творчества. Но очевидно, что в ранних произведениях его «современного жанра» еще нет той меланхолии и горечи, которые характерны для зрелого искусства художника. Сюжеты их весьма разнообразны: «военные жанры», сценки городской жизни, театральные эпизоды (один из них в 1712 г. был представлен в Академию). Среди этих современных жанров — и замечательный своей лирической проникновенностью эрмитажный «Савояр».

В первой половине 1710-х гг. Ватто сблизился с Лесажем, крупнейшим писателем-сатириком той поры. Он был введен в дом известного богача и коллекционера Кроза, где увидел многие шедевры старых мастеров и познакомился с именитыми живописцами-рубенсистами (Шарль де Лафосс и другие).

Все это постепенно превращало ремесленника-жанриста, каким был Ватто в первые парижские годы, в популярного живописца галантных празднеств, каким Знали его заказчики-аристократы. Но узнавание жизни приносило острое ощущение ее противоречий, переплетающееся с поэтической мечтой о недостижимом прекрасном.



*Ватто. Общество в парке. Ок. 1719 г. Дрезден, Картинная галлерея.*

*Ватто. Праздник любви. Фрагмент. Между 1717 и 1719 гг.*
*Дрезден, Картинная галлерея.*

*Ватто. Юпитер и Антиопа. Фрагмент. Ок. 1715 г. Париж, Лувр.*

Важнейшее место среди зрелых работ Ватто занимали галантные празднества. В них он изображал светские «ассамблеи» и театрализованные маскарады, которые мог видеть у мецената Кроза. Но если галантные празднества Ватто не были чистой фантазией и в них находят даже портреты друзей и заказчиков, то образный строй их переносит зрителя в мир, далекий от повседневности. Таков «Праздник любви» (Дрезден)— изображение дам и кавалеров в парке у статуи Афродиты с амуром. От фигуры к фигуре, от группы к группе прихотливо сменяют друг друга эти тончайшие нюансы эмоций, находящие отзвук в хрупких цветовых сочетаниях, в мягких линиях пейзажа. Крохотные мазки — зеленые и голубые, розовые и жемчужно-серые, лиловые и красные — соединяются в трепетные и нежные созвучия; вариации этих светлых тонов создают впечатление легкой вибрации красочной поверхности картины. Ряды деревьев поставлены наподобие театральных кулис, но прозрачность гибких, дрожащих в воздухе ветвей делает кулису пространственной; Ватто населяет ее фигурами, а сквозь стволы деревьев виднеются дали, пленяющие своей почти романтической необычностью. Созвучие между эмоциями персонажей и пейзажем в картинах Ватто — основа важной роли его искусства для развития пейзажной живописи 18 века. Поиски эмоциональности влекут Ватто к наследию Рубенса. Это проявилось в мифологических композициях — например, «Юпитер и Антиопа». Но рубенсовская страстность уступает место меланхолическому томлению, полнота чувств — трепетности их оттенков. Художественные идеалы Ватто напоминают мысль Монтескье, что прекрасное выражается не столько в чертах лица, сколько в движениях его, часто неприметных.

Метод живописца характеризуется советом, который он дал своему ученику Лайкре: «Не терять времени на дальнейшее пребывание у какого-либо учителя, идти дальше, направить свои усилия на учителя учителей — природу. Пойти в

окрестности Парижа и зарисовать там несколько пейзажей, зарисовать затем несколько фигур и создать из этого картину, руководствуясь собственной фантазией и выбором»(*«Мастера искусства об искусстве», т. 1, М.- Л., 1937, стр.597*). Соединяя пейзажи с фигурами, фантазируя и выбирая, Ватто подчинял разнообразные элементы, из которых он создавал картины, господствующему эмоциональному мотиву. В галантных празднествах ощущается отстраненность художника от изображаемого; это результат глубокого расхождения между мечтой живописца и несовершенством жизни. И все же Ватто неизменно влечет к тончайшей поэзии бытия. Недаром его искусству более всего свойственна музыкальность, а персонажи часто как бы прислушиваются к неясной, едва уловимой мелодии. Таков «Мецетен» (ок. 1719; Нью-Йорк, Метрополитен-музей), такова луврская «Финетт», полная рассеянной задумчивости.

Тонкая эмоциональность творчества Ватто была завоеванием, проложившим путь искусству столетия к познанию того, что Делакруа позднее назвал «областью неопределенных и меланхолических чувствований». Разумеется, узкие границы, в которых развивались искания живописца, поставили этим исканиям неизбежные пределы. Художник чувствовал это. Биографы рассказывают, как он метался от сюжета к сюжету, досадуя на самого себя, быстро разочаровываясь в сделанном. Этот внутренний разлад — отражение противоречивости искусства Ватто.

*Ватто. Паломничество на остров Киферу. 1717 г. Париж, Лувр.*

В 1717 г. Ватто представил в Академию большую картину «Паломничество на остров Киферу» (Лувр), за которую он получил звание академика. Это одна из лучших его композиций, выполненная в напоминающей венецианцев великолепной гамме золотистых оттенков, сквозь которую проступает серебристо-голубоватая тональность. По склону холма к золоченой ладье движутся светские дамы и кавалеры, представляющие себя паломниками острова Киферы — острова любви (по греческому преданию, на нем родилась богиня любви Афродита). Пары следуют одна за другой, как бы подхватывая общую лирическую тему картины, варьируя ее эмоциональными оттенками. Движение, начинаясь от статуи Афродиты под ветвями высоких деревьев, развертывается в убыстряющемся ритме — меланхолия и сомнение сменяются увлеченностью, оживлением, наконец — прихотливой игрой амуров, порхающих над ладьей. Почти неуловимые переходы непрочных, изменчивых чувств, зыбкая игра неясных предчувствий и нерешительных желаний — такова была область поэзии Ватто, лишенной определенности и энергии. Острота восприятия нюансов чувств напоминает адресованные драматургу Мариво слова Вольтера о «тропинках человеческого сердца», в отличие от его «большого пути». В «Паломничестве на остров Киферу» замечателен изысканный колоризм Ватто; легкие вибрирующие движения кисти создают ощущение подвижности форм, их трепетной взволнованности; все пронизано мягким рассеянным светом, струящимся сквозь светлые кроны деревьев; в нежной воздушной дымке растворяются очертания гористых далей. На золотистом фоне загораются светлые цветовые акценты оранжевых, нежно-зеленых и розовато-красных тканей одежд. Мечтательное искусство Ватто наделено особенным поэтическим обаянием, волшебно преображающим «галантные празднества», которые у его современников выглядели манерными и надуманными.

Многие композиции Ватто напоминают театральные сцены, на которых странной жизнью живут персонажи, исполняющие для самих себя старые, но все еще милые их сердцу роли из

пьесы забавной и грустной. Но и реальное содержание современных спектаклей обусловило интерес Ватто к театру и театральным сюжетам. Их много не только в раннем творчестве художника. В последние годы возникли самые значительные произведения этого цикла. Среди них — «Итальянские комедианты» (Берлин), написанная, по-видимому, после 1716 г., когда вернулись в Париж итальянские актеры, изгнанные из Франции в конце 17 столетия за сатирические выпады против кругов, правящих страной. В финальной сцене спектакля при свете факела и фонаря выступают из сумрака фигуры Мецетена, насмешливого Жиля, динамичного Арлекина, нежных и кокетливых актрис. Еще позднее, судя по живописной манере, было исполнено изображение актеров Французской комедии (Нью-Йорк, собрание Бейт)— эпизод одного из спектаклей Этого театра, в котором, во всяком случае до 1717 г., господствовал напыщенный стиль игры, осмеянный Лесажем в первой книге «Жиль Бласа». Нагромождение архитектурных элементов и пышность костюмов дополняют тонко переданный живописцем смешной пафос «римлян» (как иронически называли тогда актеров театра Французской комедии), их салонные манеры и нелепые позы. В таких сопоставлениях раскрывается отношение художника к событиям жизни, к задачам искусства.

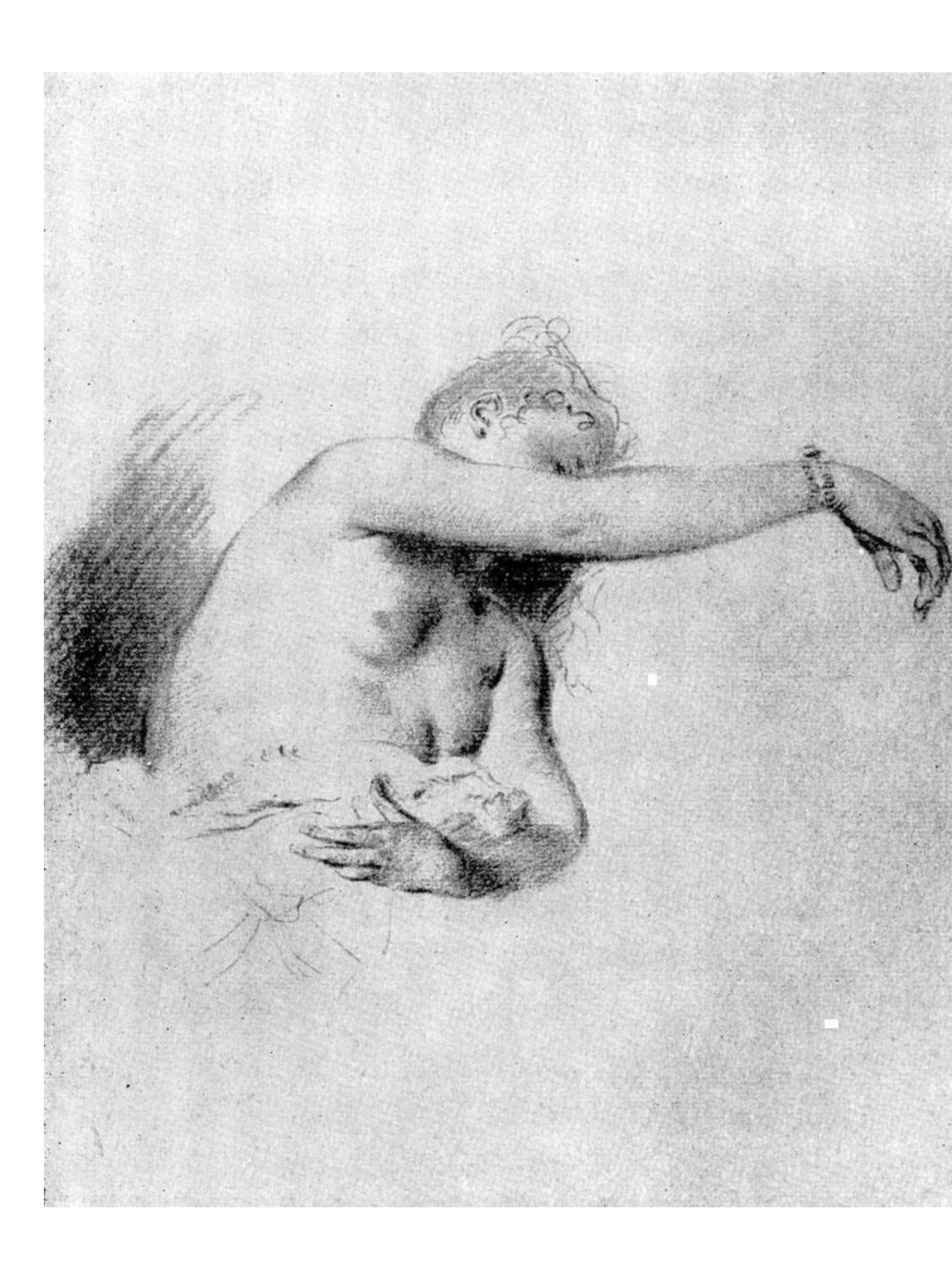
*Ватто. Жиль. 1720 г. Париж, Лувр.*

Но самое замечательное произведение Ватто, связанное с театром,—«Жиль» (Лувр). Композиционное решение этой большой картины несколько загадочно и всегда порождало множество противоречивых толкований. На фоне светлого неба и темно-зеленых деревьев возвышается фигура актера в белой одежде. Серая шляпа обрамляет его лицо, спокойный пристальный взгляд устремлен на зрителя, руки опущены. За похожим на рампу пригорком, на котором стоит Жиль, расположились его собратья по ремеслу, они тянут за веревку осла, на нем выезжает усмехающийся Скапен. Оживление этой группы сдержанным контрастом подчеркивает сосредоточенность неподвижного Жиля. Композиционная разобщенность фигуры Жиля и не связанных с ним каким-либо действием персонажей второго плана может быть объяснена интересным предположением, что эта картина была исполнена как вывеска для одного из ярмарочных сезонов театра Итальянской комедии. Тогда понятно, почему любимец публики Жиль как бы обращается к зрителю, а в пейзаже видна итальянская пиния; в ярмарочных театрах висели нередко подобные вывески. Главный герой картины предстает в состоянии медитации, глубокого раздумья; характер композиции, в конечном счете, определяется именно этим противоречивым переплетением обращенности к миру и сложной самоуглубленной внутренней жизни, раскрывающейся в едва уловимых эмоциональных оттенках. Чуть приподнятая бровь, слегка прикрывающие зрачки тяжелые припухшие веки и легкое движение губ — все это придает особенную выразительность лицу актера. В нем есть и грустная насмешливость, и затаенное самолюбие, и скрытое волнение человека, способного владеть людскими сердцами.

Живописная манера, в которой исполнен «Жиль», свидетельствует о многообразии исканий Ватто, о новаторстве его искусства. Более ранние вещи выполнены тонкой и твердой кистью, маленькими светлыми мазками, продолговатыми, вязкими, рельефными, слегка извилистыми,

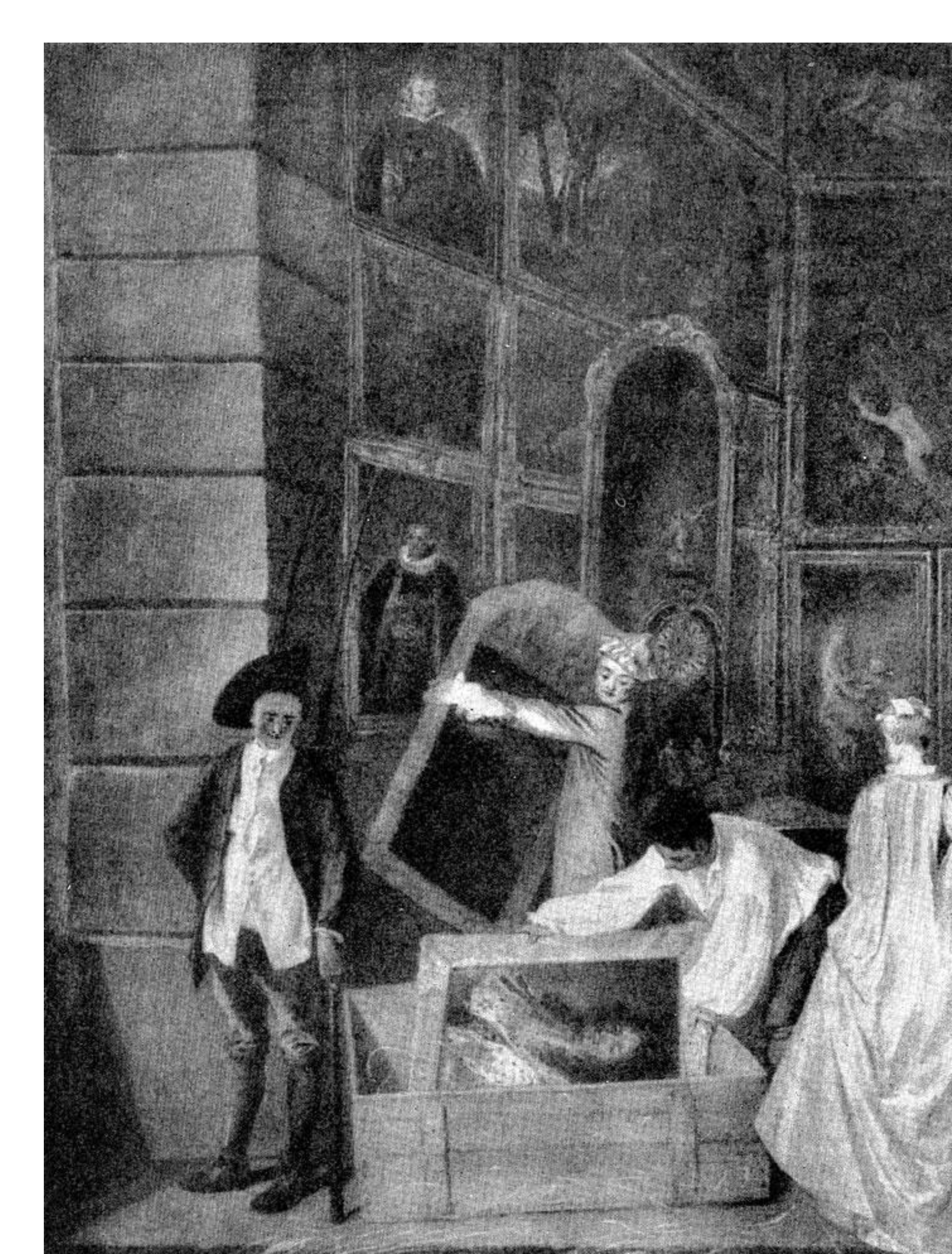
будто нанизанными по формам и контурам предметов. Свет, дробясь на поверхности, переливается множеством драгоценных перламутровых оттенков — нежно-белых, зеленоватых, голубых, лиловых, розовых, жемчужно-серых и желтых. Эти перламутровые переливы дали повод современникам сочинять анекдоты о том, что Ватто не моет свои кисти и берет краски из горшка, где все они перемешаны. Удивительное разнообразие оттенков сочетается с тончайшими лессировками. Делакруа называл технику Ватто изумительной, утверждая, что в ней соединились Фландрия и Венеция.

Что касается «Жиля», то его цветовая гамма рядом с золотистой гаммой «Паломничества на остров Киферу» кажется более холодной, голубоватой, как и вообще колорит поздних произведений Ватто по отношению к предшествующему «золотистому» периоду. Картина написана гораздо более широко, чем галантные празднества, в ней ощущается свободное движение цвета и, самое важное,— цветные тени на белой одежде актера — желтоватые, голубые, сиреневые и красные. Это смелые поиски, углубление реалистических тенденций, так ярко воплотившихся в многочисленных рисунках мастера.



*Ватто. Женская фигура. Рисунок. Итальянский карандаш, сангина. Между 1715 и 1720 гг. Париж, Лувр.*

Графика Ватто была одной из самых замечательных страниц французского искусства 18 века. Художник рисовал обычно в три цвета, пользуясь черным итальянским карандашом, сангиной и мелом. Его рисунки основаны на живом наблюдении. Они делались для будущих картин, которые сам художник не называл так, как мы их теперь именуем, а например: «Маленькая картина, представляющая сад с восемью фигурами». В графике Ватто мы и встречаем эти разнообразные фигуры: дворяне и нищие, солдаты и знатные дамы, торговки и крестьяне — огромное собрание типов, составившее впоследствии четыре тома гравированных «фигур различных характеров». Замечательны наброски декоративных панно, изящные пейзажные рисунки, но особенно хороши женские головки — в разных поворотах, движениях, передающих те едва уловимые оттенки переживаний, которые так ценил живописец. Это были поиски позы, жеста, нужных для картин. Но эти рисунки обладают таким глубоким содержанием, что приобретают самостоятельную реалистическую ценность. Легкие штрихи и волнистые линии воссоздают пространство, скользящие блики света, переливчатость блестящих тканей, нежность воздушной дымки. В рисунках Ватто содержится то же тонкое поэтическое очарование, что и в его живописи.



*Ватто. Вывеска для антикварной лавки Жерсена (левая часть).*
*Ок. 1721 г. Берлин.*

*Ватто. Вывеска для антикварной лавки Жерсена (правая часть). Ок. 1721 г. Берлин.*

Последним произведением Ватто была вывеска для антикварной лавки Жерсена (ок. 1721; Берлин). Картину эту ценил сам Ватто, обычно недовольный собой.

Висевшая над лавкой Жерсена всего пятнадцать дней, вывеска Ватто привлекла внимание публики. Она изображала внутренность этой лавки с ее обычными посетителями: знатными дамами и сопровождающими их вельможами, с хозяевами и слугами, укладывающими в ящик купленные картины. Внимание гостей и хозяев поглощено произведениями искусства, поэтому в «Вывеске Жерсена» господствует свойственная творчеству Ватто особенная атмосфера изысканной эмоциональности. Во она конкретизируется, более чем когда бы то ни было раньше, живым и реальным повествованием, в котором тонкая ирония сменяется лирической нежностью. Около ящика, куда укладывают портрет Людовика XIV, стоит насмешливый простолюдин, чопорные аристократы разглядывают обнаженных нимф на большой пасторальной картине, а в первой группе барственная поза холеной дамы оттеняет скромные, чуть застенчивые манеры молодой жены Жерсена. Лавка, будто сцена, раскрыта на улицу. От фигуры дамы в розовом платье, вступающей в интерьер, начинается развитие сюжета, характерная для композиций Ватто цепь движений и поворотов, ритмическое чередование мизансцен и пространственных цезур между ними. Пластическое богатство поз и жестов связано здесь с развитостью повествования, конкретной мотивированностью эмоциональных общений, столь характерных для творческого метода живописца. Хрупкие и нежные цветовые созвучия приобретают сдержанность и пластическую определенность.

«Вывеска Жерсена» — выразительное повествование о людях того времени, предвосхищение новых завоеваний реализма 18 века. Но безвременная гибель художника,

умершего в 1721 г., оборвала его противоречивое и стремительное творческое развитие, которое определило очень многое во французской живописи 18 столетия.

*Антуан Кийяр. Пастораль. 1720-е гг. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.*

Творчество Ватто оказало сильное влияние на живописцев начала 18 века. Традиции его искусства пытались развивать ученики — Патер, наиболее прозаичный из прямых последователей, тяготеющий к пасторали Антуан Кийяр и Никола Ланкре, отдавший дань и поверхностным галантным сюжетам и новым формам развивавшегося бытового жанра. Академики Карл Ванлоо и другие увлекались «галантным жанром». Но воздействие Ватто на французское искусство 18 в. было гораздо шире: он открыл пути к современным сюжетам, к обостренному восприятию лирических оттенков чувств, поэтическому общению с природой, тонкому ощущению цвета.

После Ватто, стоявшего на грани двух веков, во французском искусстве стали ярче выявляться противоречия между различными направлениями, связанными с борющимися силами общества. С одной стороны, в 1720—1730-е гг. складывается зарождавшееся уже ранее искусство рококо. Оно возникает в прямой зависимости от новых принципов архитектуры и архитектурного декора, когда монументальные ансамбли сменяются интимными особняками знати, а произведения искусства начинают трактоваться как изящные безделушки, украшающие маленькие интерьеры этих особняков. В конечном счете, с упадком дворянской культуры в пору, обрисованную словами «после нас — хоть потоп», связан гедонистический характер рококо, ослабление интереса к познавательной ценности искусства. В искусстве этих десятилетий меняется соотношение видов и жанров — историческая и религиозная живопись переживает кризис, вытесняясь орнаментально-декоративными панно, коврами и маленькими десюдепортами, изображающими галантнее сцены, времена года, аллегории искусств.

Расцвет стиля рококо относится к 1730—1740-м гг.; прекрасным образцом Этого стиля в изобразительном

искусстве является живописный и скульптурный декор интерьеров отеля Субиз в Париже. Этот ансамбль был создан во второй половине 1730-х годов совместными усилиями многих выдающихся мастеров — архитектора Бофрана, скульпторов — обоих Аданов и Лемуана, живописцев Буше, Тремольера, Ванлоо и Натуара. Один из лучших интерьеров особняка — овальный Зал верхнего этажа, так называемый Салон принцессы. Большие арочные окна, выходящие во двор, чередуются в нем с дверями и зеркалами такой же формы и высоты. Использование зеркал в композиции интерьера не делает его грандиозным, как это было в Зеркальной галлерее Версаля, где зеркала располагались прямо против окон. В овальном зале отражения усложняют интерьер, создавая воображаемый пространственный узор, а иллюзия множества асимметричных проемов делает Салон принцессы похожим на садовую беседку. В интерьерах преобладает белый цвет; изысканные светлые краски — розовая и нежно-голубая — усиливают впечатление легкости и изящества. Над арками дверей и окон располагаются позолоченные лепные картуши, амуры, переплетающиеся ветви и декоративные панно Натуара, соединяющиеся в прихотливую гирлянду. Этот волнистый легкий узор скрывает границу между стенами и потолком, а гирлянды, тянущиеся к центральной розетке потолка, завершают декоративную систему. Живопись Натуара, посвященная любовной истории Амура и Психеи, становится частью узора, элементом грациозной декорации. Плавные волнообразные ритмы архитектурного орнамента интерьера переходят и в композиции картин, связывая фигуры с декоративным узором.

Гедонизм рококо проявляется в нарочитой чувственности сюжетов, жеманности движений, утонченности пропорций и сладковатой нежности цветовых оттенков— розовых, зеленоватых, голубых. Это направление живописи приобрело широкое распространение в декорации интерьера, в нем отразились типические черты дворянской культуры 18 века.

Интерьеры отеля Субиз, как и других особняков первой половины столетия, представляют собой изысканный и

органичный ансамбль архитектуры, живописи, скульптуры и прикладного искусства. Тонкие лепные декорации скульптора Эрпена сочетаются с наддверными живописными панно Тремольера и Буше, изящные бронзовые накладки украшают двери и мраморные камины, светло-зеленые и малиновые ткани, которыми затянуты стены, расшиты золотым узором. Резная деревянная мебель рококо, эскизы для которой делали известные декораторы Мейссонье и Оппенор, легка и разнообразна, формы ее прихотливы подобно орнаменту декора, изогнутые опоры кажутся неустойчивыми.

Тяжеловесная и помпезная мебель 17 в. сменяется более уютными шезлонгами, креслами и диванами, небольшими комодами и консольными столиками. Они покрыты изящной резьбой в виде завитков, раковин и букетов, росписями, изображающими китайские и пасторальные мотивы, и инкрустациями. Подобно тому как узор в рокайльном фарфоре оставлял свободное поле «резерва», в мебели бронзовые накладки легкой гирляндой обрамляют часто ничем не украшенную поверхность, составленную из драгоценных пород дерева разных оттенков. В прихотливости конструкции и орнамента ускользает ясность очертаний, миниатюрность и изысканность соответствуют характеру интерьера. Одним из самых известных мебельщиков этой поры был Жак Каффиери.

*Кристоф Гюе. Интерьер замка в Шан. Середина 18 в.*

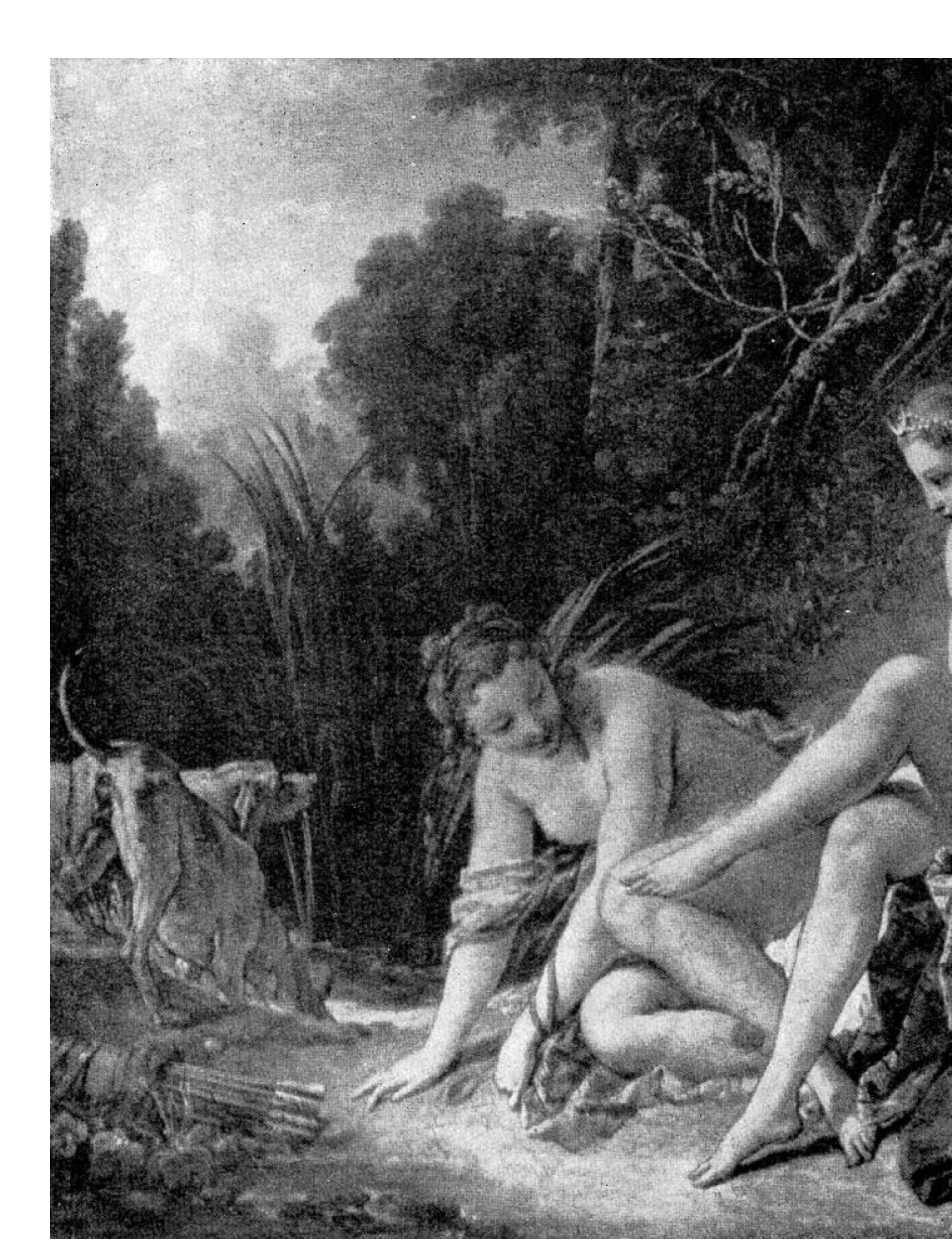
Для интерьера рококо были также типичны шпалеры, исполнявшиеся на мануфактуре гобеленов и мануфактуре в Бове по картонам Жана Берена, Клода Одрана, Жана Франсуа де Труа, Франсуа Буше и других живописцев. Их сюжеты — галантные сцены и пасторали, охоты и времена года, китайские мотивы («шинуазри»). Последнее связано с обилием привезенных с Востока тканей и фарфора. Светлые красочные созвучия и легкие грациозные орнаменты характерны для ковров этого времени, предназначенных для украшения рокайльных интерьеров. Авторы картонов для шпалер были чаще всего мастерами декоративных панно. Среди декораторов середины 18 в. выделяются резчик Жан Верберкт (версальские интерьеры) и живописец Кристоф Гюе (интерьеры замка в Шан).

*Бра. Бронза. Середина 18 в.*

Изобретенный в конце 17 в. французский мягкий фарфор в первой половине столетия развивался медленно и носил часто подражательный характер (мануфактуры Сен Клу, Шантильи и Меннеси). В сущности, только в середине века расцвело оригинальное фарфоровое производство—-в Венсенской и особенно Севрской мануфактурах. В начале 18 в. была более развита техника серебряных (Тома Жермен и другие мастера), а также бронзовых изделий — часов, жирандолей и бра, ваз и торшеров. Что же касается фарфора, то венсенская продукция связана с творчеством Дюплесси и Буше, по рисункам которых она выполнялась. Последующий расцвет Севрской мануфактуры, где работал Фальконе, также в большой мере

обусловлен деятельностью Буше. Именно в этой области органичнее всего проявилось изысканное мастерство рокайльного декоратора. Исполнявшиеся в середине 18 в. в Севре по его эскизам маленькие скульптуры из неглазурованного фарфора-бисквита — едва ли не лучшее из того, что было им сделано. Их лирическая тонкость и грациозное изящество являются стилистическими особенностями, свойственными и другим видам декоративного искусства эпохи. После Буше и Фальконе скульптурными мастерскими Севра руководил Ле Риш, затем Буазо. У французских скульпторов и во второй половине века сохранялся интерес к камерным формам пластики. Модели для Севра делали Сали, Пигаль, Клодион и другие.

Франсуа Буше (1703—1770) считал себя последователем Ватто. Он начал с гравирования его картин. Но существует принципиальная разница между глубокой содержательностью искусства Ватто и внешним декоративизмом творчества Буше, ставшего в середине 18 в. законодателем художественных вкусов во Франции. В гравюрах Буше острохарактерные жанровые сценки Ватто превращались в орнаментальные виньетки. Подобные принципы воплотились затем в книжной иллюстрации рококо — виньетках и концовках, изысканным узором украшавших книгу, подобно тому как лепнина и десюдепорты украшали рокайльные интерьеры. Вместе с Ланкре, Патером и Эйзеном Буше гравировал рисунки к сказкам Лафонтена. Это так называемая сюита Лармессена, исполненная в смешанной технике резца и офорта.



*Буше. Купание Дианы. 1742 г. Париж, Лувр.*

*Буше. Мельница. 1752 г. Москва Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.*

Рисунки Буше не столь одухотворенны, как рисунки Ватто, но они по-своему выразительны и эмоциональны. С почти каллиграфическим изяществом выполнен рисунок акварелью и бистром под названием «Мельница» (Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина). Композиция рисунка подчеркнуто декоративна — река, дерево и облако образуют изогнутую линию, подобную орнаментам этой Эпохи. В пейзажных композициях Буше, все же лишенных правдивости и искреннего упоения природой, есть лиризм, их оживляют мотивы, взятые из повседневной жизни. Кроме эскизов для гобеленов и фарфора, гравюр и рисунков Буше писал многочисленные станковые картины, связанные, впрочем, с теми же принципами рокайльной декорации интерьера. Он является истинным создателем французского пасторального жанра, изображающего галантных пастухов и жеманных пастушек или чувственные эпизоды античной мифологии. Пасторали Буше слащавы, они служат примером сентиментальной дворянской моды на «сельские сцены». Таковы луврские «Уснувшая пастушка» (1745), «Купание Дианы» (1742) и другие произведения, изображающие кукольные фигурки в нарядном пейзаже. Это было «искусство приятного», оно хотело нравиться, но не тревожить. В юности, во время итальянской поездки, Буше воспринял некоторые живописные приемы Тьеполо, в особенности просветленность палитры. Тела его нимф будто излучают мягкий свет, а тени и контуры становятся розовыми. Неестественные краски Буше характерны для того времени, когда искали изысканных, редких оттенков, носивших часто странные названия: «голубиная шейка», «резвая пастушка», «цвет потерянного времени», «веселая вдова» и даже «цвет бедра взволнованной нимфы». Особенность живописной манеры Буше, академического мастера, состояла также в том, что он тяготел к «большому стилю» и пользовался методами идеализации, подобно эпигонам Лебрена. В его картинах угадываются академические треугольные и пирамидальные композиции наряду с асимметричными рокайльными схемами. Эта

холодная рассудочность также отличает Буше от Ватто и его школы. Не склонный, по свидетельству современников, присматриваться к природе, Буше утверждал, что ей недостает гармонии и прелести, что она лишена совершенства и плохо освещена. Очевидно, поэтому в своих картинах он старался делать ее пестрой и очень светлой — розовой и голубой. Не удивительно, что манерность Буше подвергалась резкой критике; известна отрицательная оценка его искусства просветителями.

Вокруг Буше, который в середине века был ведущим мастером рококо, группировались многие художники этого направления — Шарль Жозеф Натуар, Пьер Шарль Тремольер, Карл Ванлоо, к его искусству внимательно присматривались галантные живописцы старшего поколения — Шарль Антуан Куапель, Жан Марк Наттье.

*Гийом Кусту. Укротитель коня. Скульптурная группа для дворца в Марли. Мрамор. 1740-1745 гг. Париж, площадь Согласия.*

Скульптура первой половины 18 столетия, подобно живописи, находилась в зависимости от принципов декорации интерьера. В отеле Субиз десюдепорты исполнены в рельефе, не говоря уже о фигурках амуров, вплетенных в лепной орнамент. С декоративной скульптурой перекликались и мифологические группы и портретные бюсты, стоявшие в интерьерах. Но в первые десятилетия 18 в. в скульптуре были сильны традиции версальской школы с ее монументальностью и пространственным размахом. Многие мастера, работавшие в первой половине столетия, выполняли заказы для версальского парка, Марли, грандиозных парижских ансамблей, строившихся еще в 17 веке. Гийом Кусту Старший (1677—1746) выполнил полные энергии и выразительности группы марлийских коней, стоящие сейчас у начала Елисейских полей в Париже. Ему же принадлежат скульптуры фасада и главного тимпана портала Дома Инвалидов — Марс, Минерва и Людовик XIV среди аллегорических фигур.

Эдм Бушардон (1698—1762), ученик Кусту, тоже работал в Версале. И для его формирования сыграли роль навыки монументальной дворцовой школы. Среди наиболее известных произведений Бушардона — несохранившаяся конная статуя Людовика XV, некогда стоявшая в центре одноименной площади (ныне площади Согласия), а также большой фонтан на парижской улице Гренель (1739—1745). В творчестве этого мастера определяются новые художественные приемы. Он освобождается от тяжеловесности форм и пышности драпировок, характерных для позднего версальского классицизма, и овладевает лирической темой, изяществом движений, нежностью светотеневых переходов, музыкальностью гибких линий. Эти черты отличают и аллегорические фигуры, украшающие фонтан на улице Гренель. Он представляет собой большую архитектурно-скульптурную композицию, похожую на фасад дома. Нижний рустованный ярус служит пьедесталом для верхнего, центр

отмечен ионическим портиком верхнего яруса, по обе стороны от него — ниши со статуями, под нишами — рельефы. Это памятник, стоящий на перепутье эпохи: вогнутая стена с выступающей средней частью напоминает о прихотливости рокайльных планировок; в аллегорических изображениях рек и особенно рельефах сильны лирические, пасторальные ноты; портик, служащий центром композиции, объединяет ее, придавая строгость и сдержанность, несвойственные рококо. Одна из известнейших работ Бушардона — статуя Амура (1739—1750; Лувр).

Более всего черты стиля рококо проявились в творчестве Жан Батиста Лемуана (1704—1778). Главная область его творчества — декоративная пластика и особенно портретные бюсты. Он был одним из тех скульпторов, что работали в отеле Субиз, — ему принадлежали там аллегорические фигуры. В портретном бюсте молодой девушки из собрания Эрмитажа (Ленинград) изящная асимметрия композиции, мягкость линий, кокетливая грациозность движения — все эти черты дарования Лемуана определяют его роль наиболее типичного портретиста рококо, наделенного лирическим даром и тонкостью восприятия, но не стремящегося раскрыть сложность характера.

Одновременно с развитием искусства рококо во французской живописи в 1730—1740-е гг. складывается другое, реалистическое направление, связанное с идеями третьего сословия.

Жан Батист Симеон Шарден (1699 —1779) учился у академических мастеров (Пьер Жак Каз, Ноэль Никола Куапель, Жан Батист Ванлоо). В мастерской Каза ему долго пришлось копировать картины учителя. Много позднее он вспоминал об этой поре: «Долгие дни и ночи проводим мы при свете ламп перед неподвижной неодушевленной натурой, прежде чем нам дадут натуру живую. И вдруг вся работа предшествовавших годов, кажется, сходит на нет, мы чувствуем себя столь же растерянными, как когда в первый раз взяли в руки карандаш. Следует приучить глаз смотреть на

натуру, а сколь многие никогда ее не видели и никогда не увидят. Это мучение нашей жизни» (*Д. Дидро, Салон 1765 года. - Собр. соч., т. VI, М., 1946, стр. 94-95.*).

Еще в годы юности проявилось влечение Шардена к жанру натюрморта, а в 1728 г. на «выставке молодежи», устраивавшейся время от времени на одной из главных парижских площадей (площадь Дофина), он показал две композиции — «Буфет» и «Скат» (Лувр). Они имели успех и ввели Шардена в число академиков. В этих произведениях справедливо замечали влияние фламандской живописи; они декоративны и вместе с тем обогащены вдумчивым созерцанием природы. Шарден тяготел не к большим многословным композициям фламандцев, а к более сосредоточенным и углубленным голландским «завтракам». Довольно скоро он обратился к скромным сюжетам. Это «кухонные натюрморты» в духе Кальфа, еще темные по краскам, среди которых преобладают зеленые, оливковые и бурые. Уже в ранних натюрмортах тонко рассчитано равновесие масс, но предметы еще как-то разрозненны и точная передача формы кажется прозаичной.

Бытовой жанр занимал в 1730—1740-е гг. ведущее место в творчестве Шардена, завоевавшего симпатии зрителей как живописец третьего сословия.

Его «Прачки», «Кухарки», появившиеся во второй половине 1730-х гг., отличались от слащавых пасторалей Буше своей скромной поэтичностью, уловленной в повседневной жизни. Картинам Шардена свойственны тонкая эмоциональность и мягкая задушевность. Своеобразны и сюжеты, которые он избирает. В них нет активного действия, сложной ситуации. Взаимоотношения персонажей раскрываются не в каком-либо необычном моменте их жизни, а в спокойно, неторопливо текущих будничных занятиях. Его искусство созерцательно, в нем нет сложных, драматических жизненных проблем. В то время не было еще достаточных предпосылок к возникновению иного, более действенного идеала.

*Шарден. Кухарка. 1738 г. Вена, галлерея Лихтенштейн.*

«Кухарка» (1738; Вена, галлерея Лихтенштейн) представлена задумчивой; художник будто задерживает течение времени, заменяя непосредственное действие раздумьем. Это любимый прием его ранней поры, с помощью которого усиливается значительность самого обыкновенного эпизода.

Одно из величайших живописных завоеваний Шардена состоит в том, что он широко применил систему цветных рефлексов. Здесь, например, белый цвет соткан из розовых, желтых, светло-голубых, серых оттенков. Маленькие мазки, положенные один возле другого, вызывают ощущение живой трепетности цветовых переходов и взаимосвязи предметов с окружающей их средой.

К концу 1730-х гг. в бытовом жанре Шардена становятся сложнее сюжетные замыслы, заметнее нравственные ноты. Почти все жанровые картины этих лет изображают сцены воспитания: «Гувернантка» (Вена), две парные композиции, выставленные в Салоне 1740 года, — «Трудолюбивая мать» и «Молитва перед обедом» (обе в Лувре). В «Молитве перед обедом» три персонажа — мать и две маленькие девочки — связаны несложной будничной ситуацией; зритель легко угадывает многие оттенки в спокойной благожелательности матери, непосредственных Эмоциях детей.

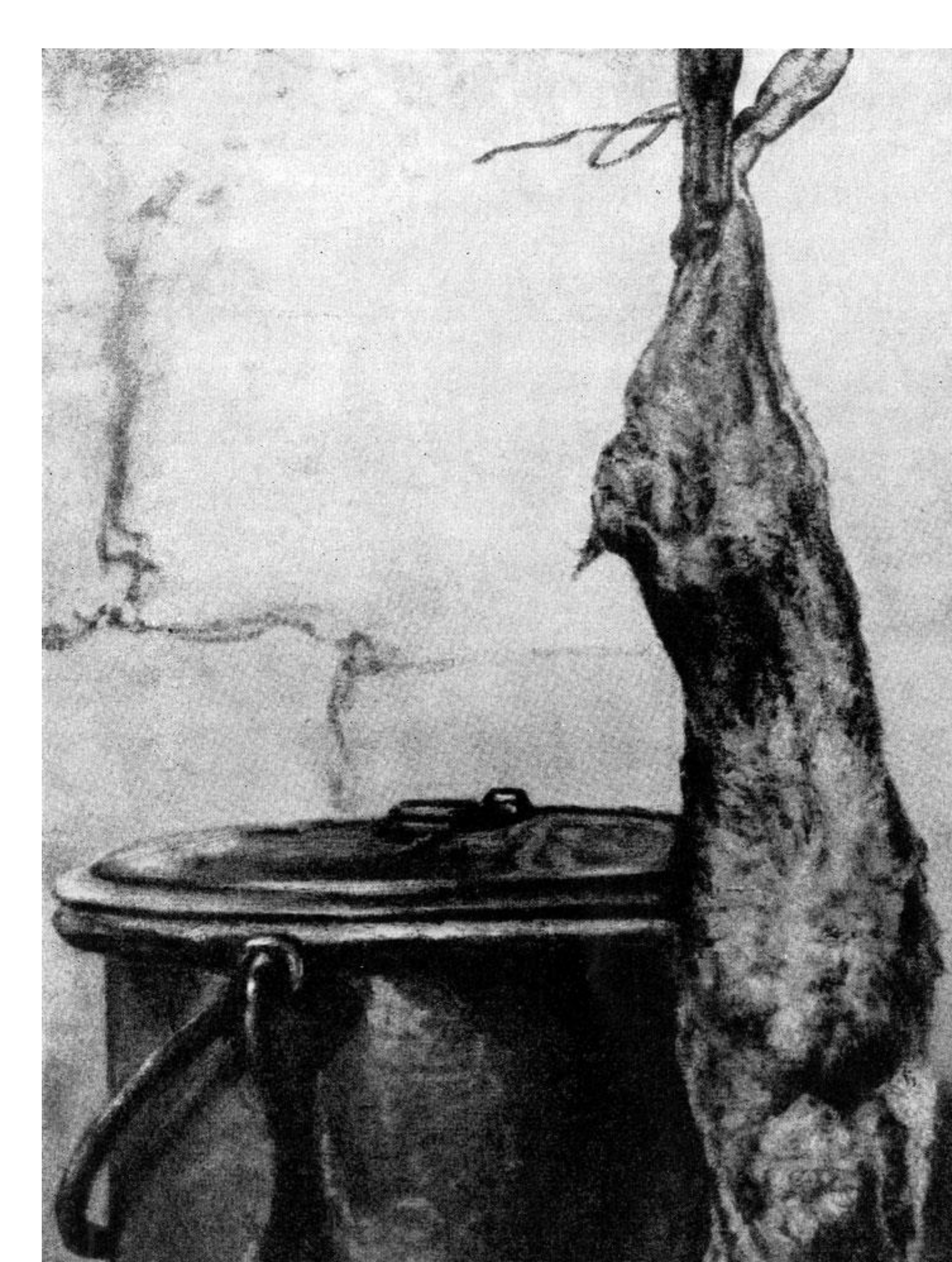
Жанровые картины Шардена — поэтический рассказ о «добрых нравах» простых людей, о достоинстве их образа жизни. Реализм Шардена был одним из первых проявлений демократической мысли века Просвещения с его верой в достоинство человека, с его идеей равенства людей. Творческие искания живописца перекликались с размышлениями просветителей. К 1740 г., когда были выставлены «Трудолюбивая мать» и «Молитва перед обедом», относится ранняя педагогическая работа Руссо, излагающая еще отнюдь не в полемически заостренной форме проекты воспитания «добрых нравов».

Лирическая эмоциональность — одно из главнейших свойств искусства Шардена. Гравер Кошен в своей биографии сообщает об одном высказывании мастера, прозвучавшем как творческое кредо. Рассерженный болтовней поверхностного художника, заинтересовавшегося тайнами живописного мастерства, Шарден спросил: «Но кто вам сказал, что пишут красками?» — «А чем же?»—удивился тот. — «Пользуются красками, — ответил Шарден,—но пишут чувством».

В области жанровой живописи Шарден имел последователей, которые группировались вокруг него: Жора, Кано, Дюмениль Младший. К этому нужно добавить имена многих граверов, выдвинувшихся под влиянием его искусства. Это Леба, Вилль, Леписье, Кар, Сюрюг, Флипар и другие. По свидетельству художественного критика Лафон де Сент-Иена, гравюры с картин Шардена раскупали очень быстро. В 1750-е и 1760-е гг., когда развивались новые формы бытового жанра, проповедующего буржуазную добродетель, шестидесятилетний художник не создал почти ничего нового в жанровой живописи; утверждавший этическое достоинство простого человека, Шарден остался чужд нарочитой морализации.

*Шарден. Медный бак. Ок. 1733 г. Париж, Лувр.*

Бытовой жанр и натюрморт были тесно связаны в искусстве Шардена. Для живописца третьего сословия натюрморт был глубоко содержательным жанром искусства. Он не только повествовал о достоинстве и поэтичности повседневной жизни, он утверждал красоту и значительность бытия; в творчестве Шардена звучит пафос познания природы, раскрытия структуры и сущности вещей, их индивидуальности, закономерностей их связей. Вещи в его натюрмортах одухотворены ощущаемой близостью человека; естественность расположения предметов сочетается с композиционной логикой, уравновешенностью, точной рассчитанностью отношений. Гармоническая ясность образного строя натюрморта внушает Зрителю уважение к строгому достоинству простых предметов человеческого обихода. Таковы луврский «Медный бак» и стокгольмский «Натюрморт с зайцем».



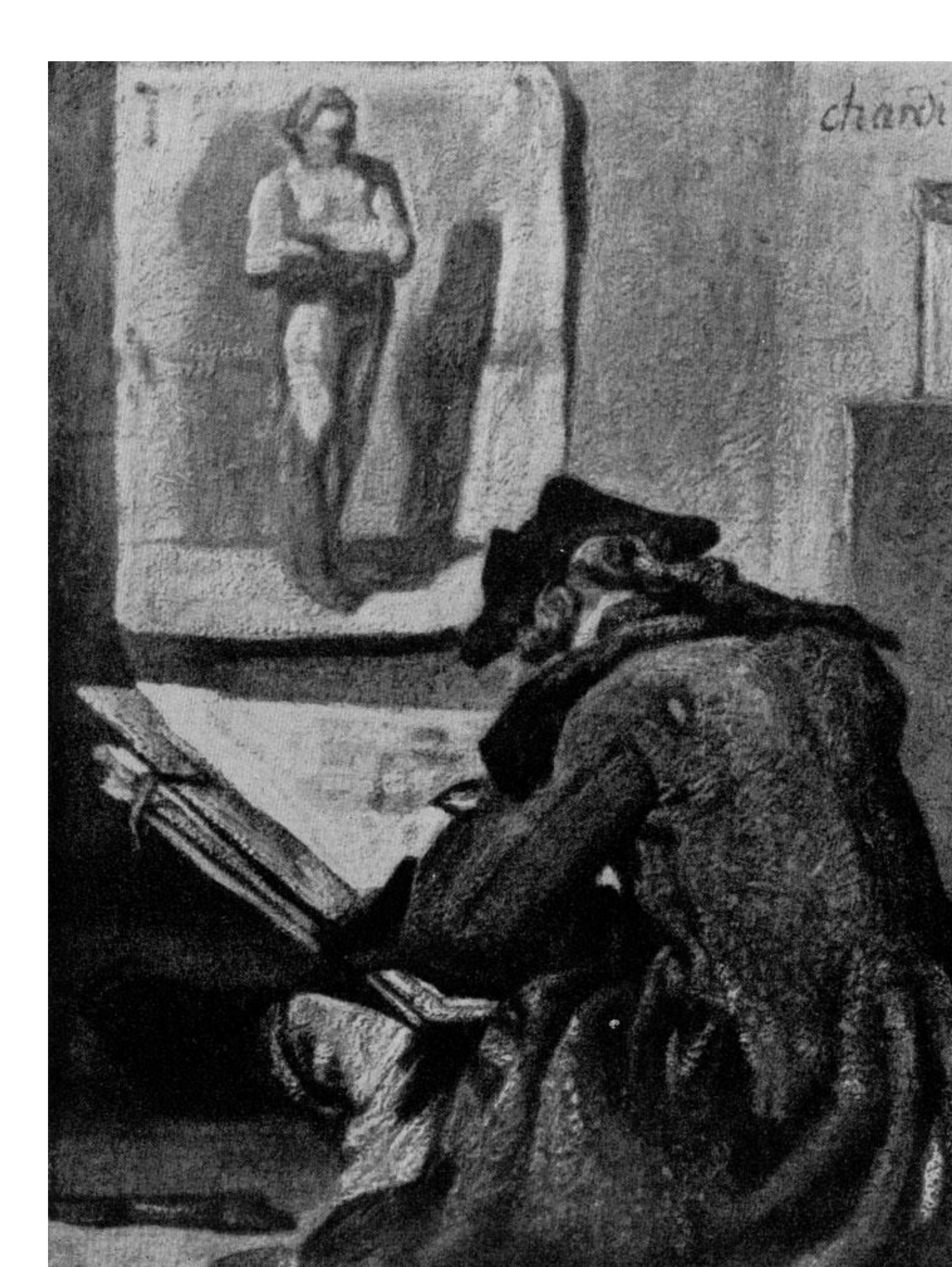
*Шарден. Натюрморт с зайцем. До 1741 г. Стокгольм, Национальный музей.*

К середине 18 в. новые колористические проблемы широко обсуждались всеми художниками; в 1749 г. академики слушали речь мастера натюрморта и пейзажа Жан Батиста Удри о пользе сопоставлений предметов для живописца, изучающего возможности цвета. В обзоре Салона 1757 г. под многозначительным названием «Наблюдения по поводу физики и искусств» Готье Даготи писал, что предметы отражаются один в другом.

В произведениях Шардена живописная поверхность как бы соткана из мельчайших мазков; в зрелый период творчества мазки шире и свободнее, хотя в них всегда чувствуется сдержанность спокойной и вдумчивой натуры художника. Свежесть красок и сочность рефлексов Шардена поражают и сейчас, когда его натюрморты висят рядом с работами других мастеров 18 века («Апельсин и серебряный кубок», 1756; Париж, частное собрание). Он передает не только особенности фактуры предметов, но и заставляет ощутить их плоть — например, нежную мякоть и переливы соков под прозрачной кожицей спелых плодов («Корзина слив», Салон 1765 г.; Париж, частное собрание). Шарден считался одним из авторитетнейших знатоков красочных составов, и именно ему Академия поручала проверять качества новых красок.

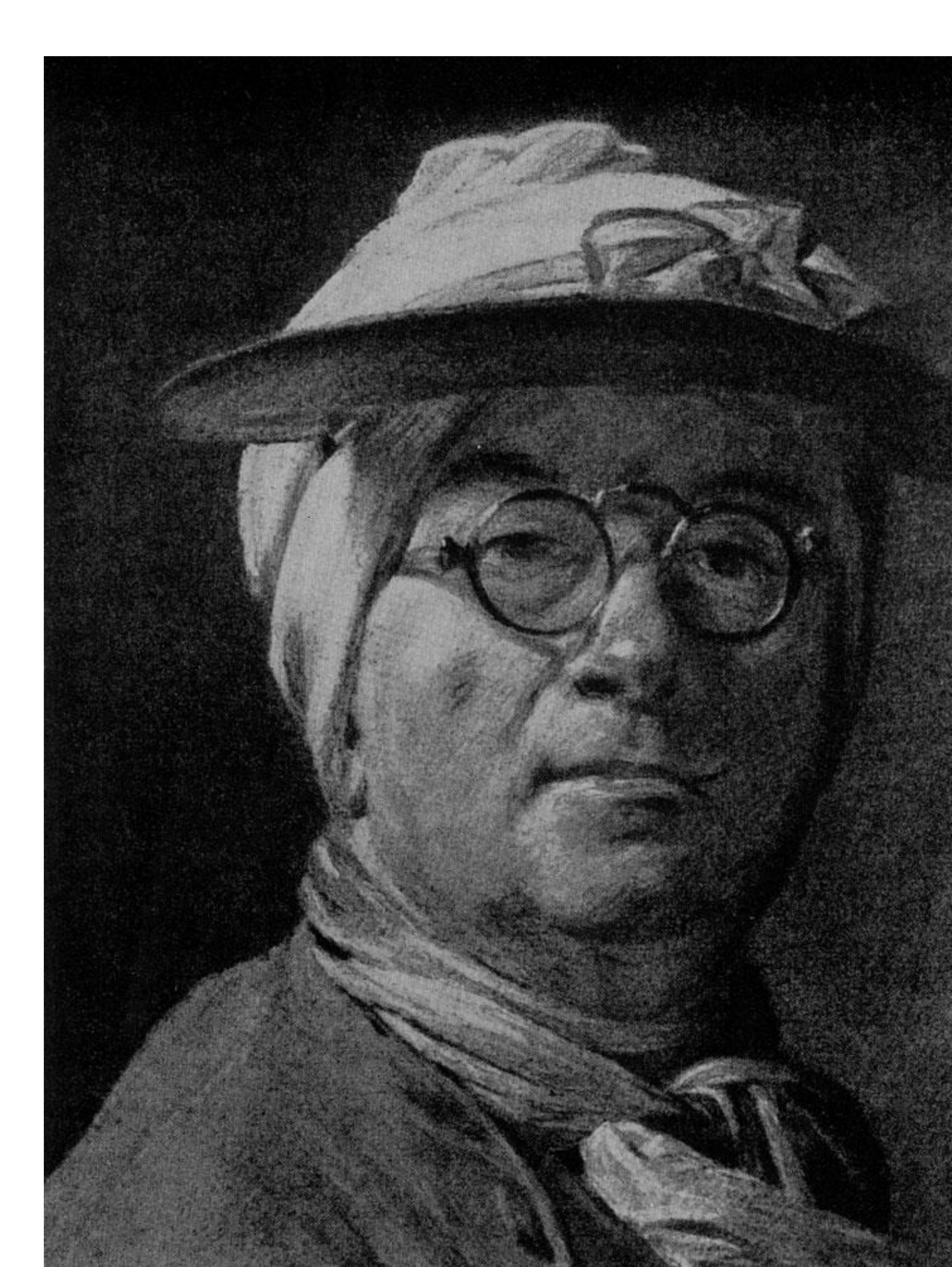
Шарден лепит форму предмета добротно и уверенно, работая с красочной «пастой», как керамист со своими будущими горшками. Именно так сделан «Карточный домик» (1735; Уффици); в натюрморте «Трубки и кувшин» (Лувр) фаянсовый сосуд вылеплен очень плотным слоем краски.

Поэзия повседневной жизни, тонкое проникновение в сущность вещей, лирическая эмоциональность колорита и композиционная логика составляют наиболее существенные отличия искусства Шардена от предшествующего этапа развития реалистического натюрморта.


chardi

*Шарден. Рисовальщик. Ок. 1738 г. Стокгольм, Национальный музей.*

Шардену была чужда поспешность в осуществлении замысла, он работал неторопливо, тщательно обдумывая каждую деталь. Продуманность процесса работы была тем более важна, что Шарден, по-видимому, не делал предварительных набросков. Его современник Мариетт прямо говорит об этом. Действительно, до нас почти не дошли рисунки Шардена. Нет и явных следов больших поправок рисунка в его живописных произведениях. При таком характере работы выступают особенно выпукло то глубокое знание рисунка и мастерство композиции, которыми обладал художник. Его композиции построены на редкость добротно и основательно, например «Рисовальщик» из Стокгольмского музея.



*Шарден. Автопортрет с зеленым козырьком. 1775 г. Париж, Лувр.*

В 1770-е гг. Шарден был уже в преклонном возрасте; в эти годы возник еще один портретный цикл. В более ранних портретах Шардена (например, в изображении сына ювелира Годфруа) черты характера раскрывались через занятие, имеющее настолько большое значение в картине, что она воспринимается скорее как жанровая сцена. Не случайно портрет сына Годфруа более известен под названием «Мальчик с юлой» (1777; Лувр). В 1770-е гг., перейдя к технике пастели, Шарден сосредоточивает внимание на самом облике портретируемого. В этих произведениях кристаллизуется тип человека третьего сословия. Таков портрет жены художника (1775; Лувр). В ее озабоченности и серьезности взгляда — следах каждодневных маленьких тревог и волнений — проступают черты домовитости и расчетливости, свойственные самому укладу жизни, воплощенному в этом изображении. «Автопортрет с зеленым козырьком» (1775; Лувр) представляет самого Шардена в домашней одежде. В четком объеме фигуры, для которой тесен формат картины, читается твердость осанки. В уверенности позы, подкрепленной сдержанным поворотом головы, в проницательности внимательного взгляда выступает строгое достоинство сурового и взыскательного человека, прошедшего большой и сложный жизненный путь.

Почти одновременно с творчеством Шардена складывалось портретное искусство Латура, одно из крупнейших явлений реализма середины 18 века.

В начале века преобладали традиции парадной картины, представителями которой были Риго и Ларжильер; впрочем, их творчество испытывало влияние новых идей, и поэзия чувства оттесняла пафос величественного. Как и в других жанрах, в 1730—1740-е годы выявились различные направления в портретной живописи. Живописцы рококо Жан Марк Наттье (1685—1766), Друэ и другие в своих картинах украшали

придворных дам атрибутами античных богинь. Манерность и идеализация обусловили успех Наттье при дворе. Подобно Буше, Наттье не обременял модель многими сеансами, ограничиваясь беглым наброском с натуры. Современники говорили, что Наттье уподобляет свой жанр историческому, под этим тогда понимали стремление художника к «апофеозу», идеализации, украшению натуры. В его портретах есть какая-то кукольная красивость, краски условны, силуэты изысканны; он обнаруживает не психологизм портретиста, а навыки льстивого и искусного декоратора. Таков, например, портрет герцогини де Шолин в виде Гебы (1744; Лувр). Описывая Салон 1747 г., критик Сент-Иен высмеивал эти «забавные апофеозы» престарелых дам.

Луи Токе (1696—1772), последователь Наттье, обладал даром более прозаичным, повествовательным. Он чтил иерархию жанров и, тяготея к интимности портретной характеристики, пользовался и традиционными формами парадной композиции Риго («Мария Лещинская»; Лувр). В речи на академической конференции в 1750 г. он рекомендовал портретистам улавливать благоприятные состояния, придающие лицу миловидность. И все же Токе больше работал с натуры, чем Наттье, а его любовь к деталям помогала ему передавать индивидуальность модели. Его портреты естественнее и проще.

В 1730-1740-е годы крепли реалистические тенденции в портретной живописи. Они выступали вначале в форме «жанрового портрета» Шардена. Аналогичные черты были заметны и в искусстве портретиста Жака Андре Жозефа Аведа. В эти же годы выступил с первыми работами Латур.

Морис Кантен де Латур (1704-1788) родился в городке Сен Кантене. В юности он уехал в Париж и учился там у второстепенных художников, испытал влияние пастелистов - итальянки Розальбы Каррьера и француза Вивьена. У него заметили «природный дар схватывать черты лица с первого взгляда», но этот дар развивался медленно. Лишь к середине 1730-х гг. Латур приобрел известность, в 1737 г. его

причислили к Академии в качестве «художника портретов пастелью», а годом позже сам Вольтер назвал его знаменитым.

Первая работа Латура, дату которой мы знаем,-портрет Вольтера. Ранние успехи Латура относятся ко времени возобновления выставок-салонов в Лувре в 1737-1739 годах.

В Салоне 1742 г. он выставил портрет аббата Юбера (Женева, Музей). Жанровый характер этой композиции сближает ее с аналогичными картинами Шардена. Ученый аббат склонился над фолиантом. Лирическая характеристика модели у Шардена сменяется здесь стремлением уловить сложное движение мыслей и чувств в момент их активной жизни: пальцем правой руки аббат Юбер придерживает страницы книги, как бы сопоставляя два места из этого сочинения («Опыты» Монтеня). В отличие от таких портретистов, как Наттье, Латур не только избегал «украшения» модели, но и обнажал ее своеобразие. Неправильные черты лица Юбера проникнуты интеллектуальной силой. Тяжелые морщинистые веки прячут проницательный взгляд, улыбка насмешлива. Мимика аббата передает ощущение необычайной подвижности и энергии этого человека.

Метод характеристики портретируемого с помощью экспрессивной мимики, передающей активную жизнь мысли, обусловлен идеалами Латура. Это не просто новый социальный тип первых шарденовских портретов с его нравственными достоинствами. Перед нами деятельный характер, проникнутый критическим духом времени.

В первой половине 1740-х гг. Латур писал и большие парадные портреты. Представив в 1746 г. в Академию портрет живописца Рету, Латур получил звание академика.

Среди больших композиций этих лет выделяется портрет Дюваля де л'Эпине (1745; собрание Ротшильда), названный современниками «королем пастели». Действительно, это одно из лучших произведений 1740-х годов. Точность характеристики граничит с безжалостностью. Любезная

улыбка и кажущийся рассеянно-благожелательным взгляд выглядят как холодная маска, обычная для канонических форм парадного портрета.

Именно в таких работах Латура зоркость художника столь похожа на бесстрастие естествоиспытателя. Это и понятно - подобная модель может скорее развить аналитическую способность живописца, чем взволновать его чувства. В надменном выражении тонких сухих губ, в настороженности взгляда вырисовываются, как бы «просвечивая» сквозь внешний облик, недоверчивость, скепсис и высокомерие. Вот почему портрет Дюваля де л'Эпине при всей кажущейся бесстрастности изображения вызывает у зрителя эмоции, непохожие на те, которые возникают при созерцании портрета Юбера, где художник безусловно симпатизирует модели. Здесь Латур как бы ведет зрителя от канонической маски любезного и иронического светского собеседника к истинным чертам натуры. Он заставляет сопоставить маску и сущность.

*Морис Кантен де Латур. Автопортрет в берете. Ок. 1741 г. Сен Кантен, музей Латура.*

*Морис Кантен де Латур. Автопортрет. Рисунок. 1750-е гг. Париж, Лувр.*

В 1750-е гг. Латуром были исполнены самые известные его произведения. В Салоне 1753 г. он выставил цикл портретов, изображавших философов-просветителей, писателей и ученых Франции. Один из важнейших аспектов творчества мастера в эту пору — утверждение достоинства деятельной и волевой личности. Портретные образы Латура, как правило, интеллектуальны. Художник избегал неясных, темных сторон человеческой натуры, тех качеств, которые не озарены светом разума. Дух критицизма и аналитическая тонкость дополнялись тем интеллектуализмом, который был порожден временем борьбы передовой мысли против старого, умирающего порядка. Эти черты проявились и во многих автопортретах Латура.

Среди работ 1753 г.— портрет Даламбера (Лувр; подготовительный набросок в музее Латура в Сен Кантене). Черты лица — в движении, блики света усиливают ощущение изменчивости улыбки и живого взгляда. Характер блистательного полемиста, который был душой философских споров, раскрывается как бы в общении с собеседником. Это типичный прием Латура.

Руссо с восхищением говорил о «редких талантах» Латура и об исполненном им портрете. Изображение Руссо известно в нескольких вариантах. В портрете из Сен-Кантенского музея Руссо задумчив и меланхоличен, но взгляд его полон особенной живости, напоминающей о способности этого человека отдаться всем сердцем очарованию бытия. В портрете заключена эмоциональная восторженность, столь свойственная душе автора «Новой Элоизы».

В другой композиции (1753; Париж, собрание Пом) его каштановые глаза беспокойны, печальны, брови нахмурены и лоб между ними морщинится складками. Здесь в облике портретируемого заметны угловатость и принужденность человека, не стремящегося нравиться. Возникает образ

сложный, противоречивый, сочетающий в себе чувствительность и скептицизм, тонкость и грубоватую резкость, недоверчивость и скрытый энтузиазм. Замечательную роль в этой характеристике играет меланхолическая, готовая исчезнуть улыбка.

По-видимому, к 1750-м гг. следует отнести расцвет «preparations» Латура, подготовительных набросков к портретам. Портретные этюды Латура отличают свобода штриха, эскизность фактуры, разнообразие техник: пастель смешана в них с карандашом, мелом, сангиной. Но они обладают высокой образной и формальной завершенностью.

Большинство этих набросков хранится в музее Сен Кантен.

Один из лучших — этюд портрета актрисы Мари Фель (Сен Кантен, Музей Латура; сам портрет, выставлявшийся в Салоне 1757 г., не дошел до нас). Она представлена в роли из оперы Рамо «Зороастр», поэтому ее украшает легкий голубой тюрбан с золотой лентой и алыми и белыми цветами. Душевная мягкость натуры переплетается здесь с очарованием актерского вдохновения. В грациозном повороте головы актрисы есть оттенок сценической условности, но он уступает место искренности нежного ласкающего взгляда и трогательной задумчивой улыбки.

Женские портреты Латура очень различны. В каждом из них поражает проницательность и тонкость характеристики — гордой и слегка иронической Камарго, скромной, непосредственной Данжевиль, смелой и упрямой Фавар, скрывающей природный ум под маской наивной простоватости. Все это выдающиеся актрисы, и в психологическом рисунке неизменно присутствует отпечаток их артистической индивидуальности. Так, в облике Жюстины Фавар (Сен-Кантен), в ее живой насмешливости, во взгляде, полном смелого лукавства и дерзкого задора, проявляются и черты сценического типа, созданного ею. Но артистическое дарование выступает как важнейшее и притом общественно значимое качество индивидуальности.

В этом одна из основ широкого общественного звучания искусства Латура. Он отражал в портрете не только социальное положение человека — это делали и другие живописцы, — но и ту активность натуры, которая соответствовала содержанию и характеру деятельности портретируемого.

Судя по многим сообщениям, Латур был человеком твердым и независимым. Резкий со знатью, задевавшей его гордость, он отказался от ордена, пожалованного Людовиком XV. Стремление утвердить независимость художника сочеталось в нем с живым интересом к передовой общественной мысли— «Салоны» Дидро хранят многие свидетельства идейной близости живописца и его критика, а письма самого Латура содержат интересные рассуждения об изменчивости натуры, о построении перспективы в портрете, об индивидуализации характеров и соответственно — живописных приемов.

Латур обогатил технику пастели, отличавшуюся такой нежностью бархатистой фактуры, такой чистотой цвета, придав ей особенную пластическую силу.

Создавая портрет, Латур обходился без аксессуаров; изучая лицо, он не замечал даже выразительности рук. Зато лицо Латур изображал с удивительным мастерством. Недаром он заставлял портретируемого позировать долго, поддерживая с ним живую и остроумную беседу. Изучая собеседника, он будто вел с ним тонкую игру. Кажется, Мармонтель, сам не подозревая, стал жертвой Этой игры, когда слушал Латура, «руководящего судьбами Европы».

Латур говорил о тех, кого он портретировал: «Они думают, что я схватываю только черты их лиц, но я без их ведома спускаюсь в глубину их души и забираю ее целиком».

Может быть, художник преувеличивал — не все его работы столь глубоки; и все же эти слова проницательнейшего портретиста, «исповедующего» свою модель, могли бы служить эпиграфом к его творчеству. «Лицо человека, — писал Дидро,— Это изменчивое полотно, которое волнуется,

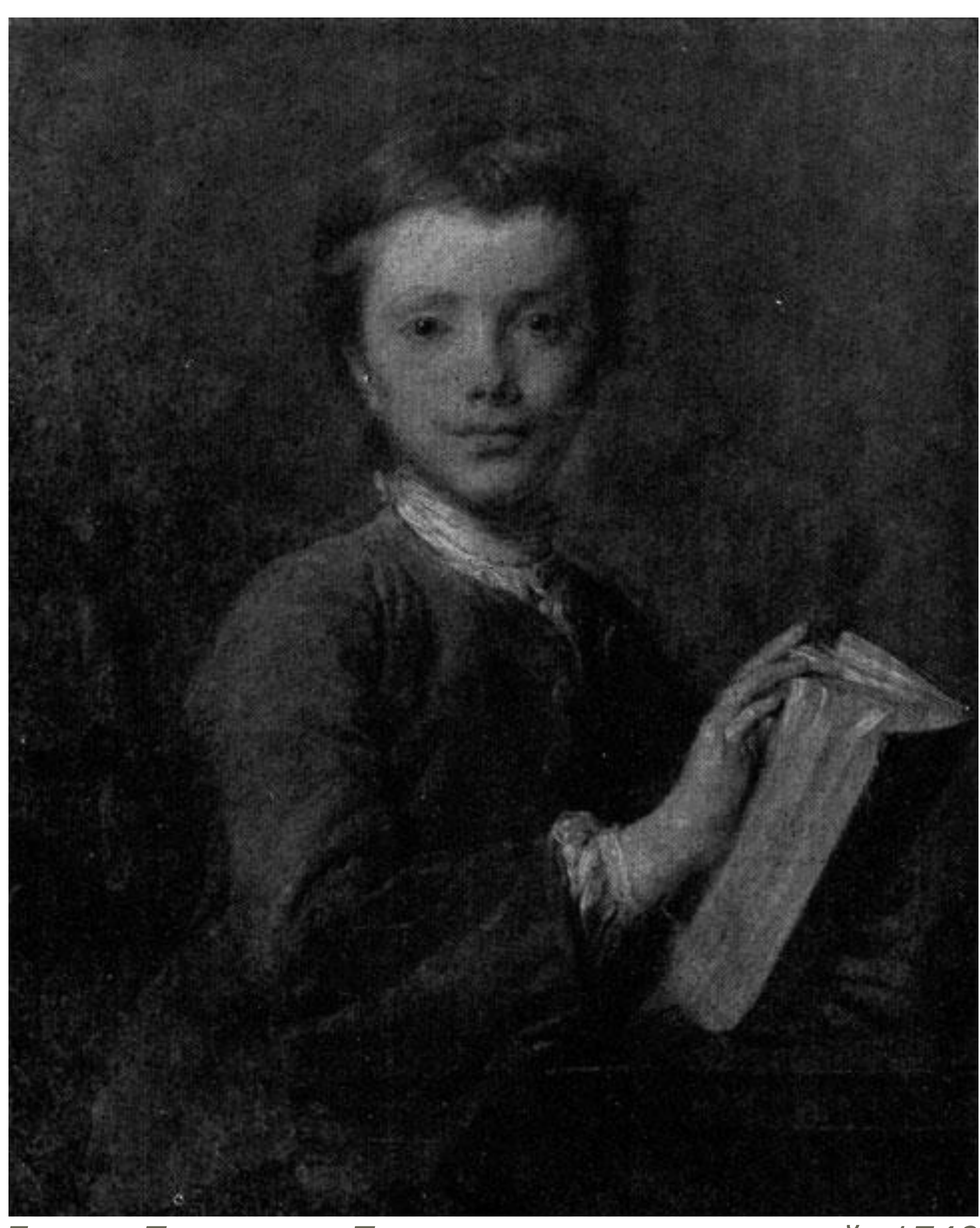
движется, напрягается, смягчается, окрашивается и тускнеет, повинуясь бесчисленным сменам легких и быстрых дуновений, которые зовутся душой». Умение уловить оттенки душевных движений, сохраняя в то же время определенность характеристики,—одно из главных свойств реализма Латура. Он выбирал такие состояния, которые сами по себе отличаются особенной живостью, — недаром он так часто изображал своих героев улыбающимися. Улыбка в портретах Латура интеллектуальна. Более того, внутренний мир портретируемого с особенной яркостью раскрывается в тончайшей психологической выразительности улыбки, поистине озаряющей лицо.

Когда сравнивают портретное искусство Латура и Перронно, часто упускают из виду, что Жан Батист Перронно был моложе Латура на одиннадцать лет (1715—1783). Первая известная дата портретного произведения Перронно — 1744 год, в это время французский портрет был уже весьма развит. Перронно шел по пути, проторенному его предшественниками, и не удивительно, что вскоре он казался сверстником Латура.

Он учился у академика Натуара, но избрал жанр портрета небольших размеров, преимущественно погрудного, реже поясного. Влияние Латура и близость к нему единодушно отмечали современники; речь идет об общности направления. Вероятно, уже с 1744 г. Перронно начал бродячую жизнь; в поисках средств существования ему приходилось ездить по Европе. Он не был модным придворным живописцем, как Наттье, и заказы давались ему нелегко. Заказчики пишут о трудолюбии Перронно, о том, что он готов был уморить свою модель, стремясь к точности и совершенству изображения. Все это не делало его жизнь обеспеченной, и он нередко упоминает в письмах о своей бедности и неудачах.

В его творчестве можно выделить два десятилетия, являвшиеся периодами расцвета. Первое десятилетие — между 1744 и 1753 гг., время первых крупных успехов, время признания выдающегося таланта Перронно. Второй период охватывает 1760-е годы.

Описывая художественные приемы Перронно, критики чаще всего говорили о грации мазка, тонкости цвета, одухотворенности рисунка. Это лирические достоинства, и Перронно ценили именно за них; обычные для его искусства свойства модели — природная доброта, душевная мягкость, неопределенность изменчивых эмоций.



*Жан Батист Перронно. Портрет мальчика с книгой. 1740-е гг. Ленинград, Эрмитаж.*

В его произведениях особенно привлекательны нежность колорита, сочетания серых и оливковых, зеленых и розовых,

голубых и черных оттенков, объединенных серебристой тональностью («Портрет мальчика с книгой», 1740-е гг., Эрмитаж, см.илл.; «Портрет г-жи Соркенвиль», Лувр). Маленькие мазки и цветные рефлексы сближают Перронно с Шарденом. Он прекрасно воспроизводил нежную мягкость кожи, плотность добротной ткани, воздушность слегка припудренных волос, теплое мерцание драгоценностей.

Искусство Перронно далеко от интеллектуализма Латура, от программного утверждения яркой личности. Но образы его по-своему поэтичны: не случайно он был склонен к изображению детей и женщин. Лирический язык искусства Перронно превосходно служил ему, когда нужно было передать обаяние юной души. Одним из лучших примеров этого является портрет дочери рисовальщика Юкье (пастель, Лувр). В большинстве случаев персонажи Перронно смотрят на зрителя, поверяя ему свои душевные тайны. Здесь взгляд обращен в сторону, Это делает прикосновение живописца к внутренней жизни портретируемой более бережным и деликатным. Лукавая нежная улыбка несколько неопределенна; переходы от света к тени столь неуловимы, что грациозная головка мадемуазель Юкье кажется окутанной прозрачной дымкой.

Среди портретистов второй половины 18 в. выделяются Жозеф Сиффред Дюплесси (1725—1802), Аделаида Лабиль-Гийяр (1749—1803).

В середине 18 в. вступает в пору расцвета графика — рисунок, гравюра, книжная иллюстрация. Ее успехи вообще характерны для этой эпохи, когда она приобретала относительную самостоятельность. Этому способствовали и развитие жанровой тематики и рост уважения к достоинству зарисовки с натуры. Появляются мастера рисунка, создающие разнообразные сюиты на темы современной жизни. Эти процессы тем более понятны, что расширение круга сюжетов происходило в это время в жанровой живописи.

Последователь Шардена Этьен Жора делает сюжетами своих жанровых картин сцены на рыночной городской площади, эпизоды уличной жизни. В искусстве 1750-х гг. усиливается

повествовательное начало, жанристы выходят за пределы домашних впечатлений, интерьерного жанра. Живописцы Ж.-Б. Бенар и Жан Батист Лепренс в эти же годы обращаются к «сельским сценам», подобные сюжеты встречаются среди рисунков одаренного гравера Вилля.

*Габриэль де Сент-Обен. Опись имущества. Рисунок. Итальянский карандаш, тушь, акварель. 1765 г. Париж, собрание Дормей.*

Одним из самых талантливых рисовальщиков середины 18 в. был Габриэль де Сент-Обен (1724—1780). Сын ремесленника, Сент-Обен в юности преподавал рисунок в архитектурной школе. В начале 1750-х гг. он дважды пытался получить Римскую премию, но каждый раз это была лишь вторая премия, и академические субсидии оказались для него недостижимыми. Замыслы художника в области исторической живописи остались в эскизах, а начатые композиции он переделывал столько раз, что в конце концов бросал, не кончив. Зато ему прекрасно удавались рисунки, основанные на живых наблюдениях каждодневной жизни Парижа.

В семье Сент-Обенов были два талантливых рисовальщика; вторым был Огюстен (1737—1807). Дарования братьев различны — рисунок Огюстена прежде всего точен и повествователен, но в нем есть и изысканность тонкого изящного штриха. Приобретая известность, Огюстен становится летописцем официальных празднеств и церемоний. Но в 1750-е гг. его еще объединяет с Габриэлем то, что вообще характерно для этих лет. Так, в 1757 году Огюстен гравировал сюжеты для «Живописного путешествия по Парижу».

В творчестве Габриэля поражает сюжетное разнообразие — он рисует ярмарки и салоны, городские парки и театральные залы, сцены на улицах и площадях, лекции ученых и месмерические сеансы, монументы и пейзажи, праздники и обеды, прогулки и туалеты, статуи и картины — от Лувра до Сен Клу и Версаля. Под Этими рисунками часты подписи: «Сделано во время прогулки». Он ценил не только многообразие жизни, но и характерность типов, в этом он верен традициям французской гравюры «мод и нравов». Одна из лучших его работ — офорт «Вид Луврского салона 1753 года». Композиция офорта состоит из двух ярусов — вверху видны картины, развешанные на стенах, и публика,

рассматривающая их, внизу — спешащие на выставку, поднимающиеся по лестнице посетители. Особенно выразительна одинокая фигура старика, полного предвкушений. Волнение и оживленность толпы, сосредоточенная задумчивость знатоков, экспрессивные жесты любителей споров - все это остро подмечает гравер. В изысканных тональных градациях есть особенная одухотворенность и эмоциональность, которые напоминают о Ватто.

Сент-Обен искал гибкую и свободную технику, способную передать изменчивость мира, динамику его форм. Он пользовался свинцовым и итальянским карандашами, ценя в них мягкость и глубину черного тона, любил работать пером и кистью, употребляя китайскую тушь с размывкой, бистр, сепию, желтоватую и бледно-голубую акварельные краски. Итальянский карандаш в его рисунках сочетается с бистром и пастелью, свинцовый карандаш — с китайской тушью и сангиной. Эта смесь различных технических средств — особенность графики Габриэля де Сент-Обена.

В поздние годы Сент-Обен иллюстрировал сочинения драматурга Седена, книги Мерсье. Любопытно, что сам он был автором сатирических стихов; в их числе — эпиграмма на Буше.

*Жан Мишель Моро Младший. Прощание. 1776 г. Гравюра на меди, гравирована в 1777 г. Робером де Лонеи. Из серии «Monument du costume».*

В середине века умножается число граверов, изображающих сцены современных нравов. Это Кошен, Гравело, Эйзен, Жан Мишель Моро Младший. Их искусство составило важнейший этап развития книжной иллюстрации — одного из изысканнейших созданий графической культуры 18 века. Особенно выразительны гравюры Моро Младшего, сценки светской жизни; он был одним из лучших бытописателей Франции той поры.

Много интересного в эту пору в технике гравирования. Популярность гравюры влекла за собой совершенствование техники, а за поисками следовали открытия. Характерно, что открываемые разновидности техник объединяло стремление к живой выразительности, к приемам динамичным и свободным. Жиль Демарто начинает работать в карандашной манере, развивая открытие одного из своих предшественников, Ф. Шарпантье изобретает лавис — имитацию размывки в гравюре, а жанрист Лепренс, подхватывая это новшество, разрабатывает технику акватинты. Наконец, позднее возникает цветная гравюра на базе лависа и акватинты (Жан Франсуа Жанине, Луи Филибер Дебюкур).

В конце 18 столетия новый подъем французской графики связан с отражением событий революции, выдвинувшей блестящую плеяду рисовальщиков — Приер, Тевенен, Монне, Эльман, Дюплесси-Берто, Свебах и другие.

Развитие реализма в середине столетия, обострение противоречий и борьбы направлений в искусстве — все это вызвало подъем теории искусства, небывалую активность художественной критики. К середине века, когда, по выражению Вольтера, нация принялась наконец рассуждать о хлебе, сплотился лагерь буржуазных просветителей, в 1751 г. выдвинувших против аристократов и церкви свою «боевую башню»—Энциклопедию. Идейная борьба развертывалась и в

области эстетики. Как известно, просветители считали, что переделать общество можно с помощью воспитания нравов, поэтому прежде всего нужно низвергнуть безнравственность и те средства, с помощью которых она насаждается в обществе. Когда Дижонская Академия выдвинула тему «Способствовало ли улучшению нравов возрождение наук и искусств?», Руссо ответил отрицательно, заклеймив искусство как цветочную гирлянду на железных цепях рабства. В сущности, он клеймил дворянскую культуру с ее извращенностью и враждебностью природе. При явном различии есть несомненная общность между этой войной Руссо против ложной цивилизации и разоблачением искусства рококо, которое можно встретить в каждом, «Салоне» Дидро.

Многое в просветительской эстетике направлено к утверждению реализма в искусстве. Об этом неустанно твердил Дидро, поддерживающий художников-реалистов—Шардена, Латура и других. Художественная критика Дидро представляет собой едва ли не первый образец активного вторжения передового мыслителя в область художественной практики, оценки явлений искусства с точки зрения их реалистической ценности и демократической направленности.

Эстетическая теория Дидро жила конкретной жизнью искусства, и этим она противостояла умозрительным, спекулятивным построениям теоретиков академизма. Наряду с требованиями правды в искусстве Дидро, анализируя современную живопись и скульптуру, выдвигает проблему действия. Его заботит, что бытовой жанр становится искусством для стариков. Он хочет увидеть действие в портрете и обрушивается на столь милого его сердцу Латура за то, что тот не сделал из портрета Руссо изображения «Катона наших дней».

Именно в эти годы во Франции входило в обиход слово «энергия». Проблема действия в изобразительном искусстве для Дидро — проблема общественной активности искусства. Предвосхищая то, что придет позднее, он стремился уловить и

поддержать в живописи мысль, пыл, воображение — все, что могло способствовать пробуждению нации.

Говоря о передаче в живописи сословного положения людей, Дидро имеет в виду не внешние атрибуты, которые пояснили бы зрителю, кого он видит в портрете. Он подразумевает отпечаток этого положения в психике человека, его внутреннем мире, характере эмоций. «Фигуры и лица ремесленников хранят навыки лавок и мастерских». Призыв к изучению того, как среда формирует натуру человека, и, наконец, к изображению простого человека в искусстве был характерен для эстетики просветителей.

Рассуждая о правдивости художественного образа, Дидро в «Опыте о живописи» обобщал реалистические искания современных художников. Особенно интересны его замечания о воздушной перспективе и цветных рефлексах, о светотени и выразительности.

Эстетические концепции Дидро не лишены противоречий. Обличая Буше, он с восторгом рассуждает о деликатности и изяществе в произведениях искусства; умея оценить живописные достоинства Шардена, он приходит в неописуемое восхищение перед слащавыми «головками» Греза, заявляя, что они выше, чем картины Рубенса. Эти непримиримые противоречия оценок порождены самой сущностью воззрений буржуазных просветителей.

Придавая большое воспитательное значение искусству, просветители рассматривали его как средство воспитания нравов в соответствии с их теорией «естественного человека». Но поскольку именно в этом пункте, в области этики, они поворачивали к идеализму, мнимая добродетельность буржуа стала предметом идеализации в искусстве. Противопоставляя порочности аристократов отвлеченную добродетель, просветители не видели того, что нес с собой капитализм. Поэтому буржуазные герои в драмах самого Дидро нереальны, безжизненны и ходульны, служат рупорами для произнесения проповедей. Едва ли не самым слабым местом в просветительской эстетике является требование

нравоучительности в искусстве, а самыми бледными страницами очерков, посвященных искусству, оказываются те, где расточаются восторги по адресу нравоучительного жанра. Слепота Дидро в подобных случаях поразительна. Особенно любопытны те трогательные сюжеты, которые он сам сочинял для живописцев.

В изобразительном искусстве художником, творчество которого отразило эти противоречия, был Жан Батист Грез (1725—1805). Грез учился в Лионе у второразрядного живописца Грандона. Первую известность ему принесла жанровая картина «Отец семейства, читающий Библию». В 1750-е гг. он ездил в Италию и привез оттуда бытовые сценки, в которых, кроме сюжета, нет ничего итальянского. Вокруг него развертывается борьба. Директор королевских строений маркиз Мариньи пытался привлечь его заказами на аллегорические композиции для маркизы Помпадур, предлагал послать в Италию. Просветители поддерживали демократизм сюжетов Греза, выступившего как живописец третьего сословия.

Программная работа Греза была выставлена в Салоне 1761 года. Это «Деревенская невеста» (Лувр). Картина Греза — не только изображение одного из моментов домашней жизни. Задача, которую он перед собой вполне сознательно ставил, была гораздо шире — в развернутой многофигурной композиции представить исключительное событие семейной жизни, прославляя добрые нравы третьего сословия. Поэтому вокруг главного в событии — передачи отцом семейства приданого своему зятю — торжественно развертывается повествование о том, сколь восторженно воспринимают это «необыкновенное движение души» почтительные члены семейства. Композиция строится по-новому: персонажи Греза чувствуют себя будто на сцене, они не живут, не действуют, а представляют. Расстановка персонажей, их жесты и мимика продуманы будто режиссером, воспитанным школой «слезной комедии». Так, две сестры новобрачной сопоставлены как бы с той целью, чтобы сравнить преданность и нежность одной и предосудительную завистливость другой. Английский

драматург Гольдсмит писал по поводу похожих явлений в театральном искусстве: «В этих пьесах почти все персонажи хороши и чрезвычайно благородны: щедрой рукой раздают они на сцене свои жестяные деньги».

*Жан Батист Грез. Паралитик. 1763 г. Ленинград, Эрмитаж.*

Еще в Салоне 1761 года Грез выставил несколько рисунков к эрмитажной картине «Паралитик». Среди набросков к этой картине известна акварель под названием «Бабушка» (Париж, частное собрание). Акварель изображает бедное жилище, под лестницей вокруг больной старухи столпились дети. Убедительность поз, жизненность обстановки напоминают о работе Греза с натуры. Известны его рисунки парижских торговок, нищих, крестьян, ремесленников. В начале работы художника над картиной зарисовки с натуры играли важную роль. Но при сравнении эскиза с картиной, выставленной в Салоне 1763 г., заметна перемена. Позы и движения стали аффектированными и какими-то деревянными, семейство устремилось к паралитику, лишая его последних сил шумным парадом своей благодарности и рвения. Тряпка, висевшая в эскизе на кривых перилах лестницы, в картине превращается в величественную драпировку. Эта простыня, подобно семейному знамени, увенчивает пирамидальную группу добродетельных героев. Обобщая, Грез прибегает к академическим композиционным приемам, располагает персонажей вдоль переднего плана «в барельефе». Многие рисунки Греза наделены чертами реализма; в основе их лежит наблюдение жизни. Но творческому методу художника свойственно тяготение к внешнему, стереотипному. Этот процесс напоминает попытку академиста 17 в. Лебрена свести все многообразие человеческих чувств к нескольким формулам отвлеченных страстей.

В 1760-е гг. с каждым новым произведением герои Греза как бы приобретают «окаменелые эпитеты»—страдающий отец семейства, порочный сын, почтительный зять, злая мачеха и т. п. Во второй половине этого десятилетия отрицательные стороны грезовского искусства выступают все обнаженнее («Отцовское проклятие», Лувр, и другие).

Композиция «Север и Каракалла» (Салон 1769 г.; Лувр) — это история добродетельного отца и порочного сына, возведенная в ранг исторической картины. С одной стороны, семейная добродетель у Греза становилась все более абстрактной, и ее «историческая героизация» вполне логична

с этой точки зрения. Но вместе с тем здесь есть существенный новый оттенок. Каракалла — не только порочный сын, но и дурной правитель. Отказывая Грезу в принятии этой картины, Академия (ее возглавлял тогда престарелый Буше) протестовала против того гражданского мотива, который подготавливал происходящую уже в 1770-е гг. смену семейной добродетели добродетелью гражданской.

В произведениях Греза позднего периода все больше манерности. Таковы «Разбитый кувшин» (Лувр), «Мертвые птички», «Головки» и «Утренние молитвы» с их двусмысленностями, мещанской сентиментальностью и плохой живописью. Не удивительно, что именно Грезом было сказано: «Будьте пикантным, если не можете быть правдивым». «Искусство нравиться» одержало верх над стремлением выразить в живописи прогрессивные идеи времени.

Грез основал целое направление во французской живописи второй половины 18 века (Леписье, Обри и многие другие). Оно развивалось в 1770-е гг., когда складывалось уже искусство революционного классицизма. Поэтому нравоучительный жанр этого времени оказался второстепенным явлением во французской живописи. Этьен Обри, один из самых типичных последователей Греза, черпал сюжеты своих картин не из жизни, а из «Нравоучительных повестей» Мармонтеля. В творчестве Никола Бернара Леписье (1735—1784) выступает другая сторона позднего сентиментального жанра — идилличность. Фальконе однажды справедливо заметил: «Чем более явны усилия, направленные на то, чтобы тронуть нас, тем менее мы тронуты».

Оценивая искусство Греза и его последователей, не следует смешивать проповедь добродетели с иным течением сентиментализма 18 столетия, связанным с мировоззрением Руссо. Влечение к природе, которое характерно для второй половины века, являлось, в частности, предпосылкой развития реалистических тенденций в пейзажном искусстве этой эпохи.

В начале 18 в. основы нового восприятия природы — ее лиризма, эмоциональности, способности быть созвучной

движениям человеческой души — были заложены в творчестве Ватто. Это искусство развивалось тогда и в рамках других жанров: пейзажные фоны в картонах для ковров, а также в батальных и анималистических композициях. Наиболее интересны охотничьи сцены Франсуа Депорта (1661—1743) и Удри (1686—1755); живые наблюдения наиболее заметны в этюдах Депорта («Долина Сены», Компьен).

Крупные мастера собственно пейзажной живописи появились в середине 18 века. Старшим из них был Жозеф Верне (1714—1789). Двадцати лет он уехал в Италию и прожил там семнадцать лет. Поэтому Верне стал известен во Франции в 1750-е гг. после успеха в луврском Салоне 1753 года. Творчество Верне напоминает о традициях Клода Лоррена — его пейзажи декоративны. Иногда Верне склонен к лирическим мотивам, иногда к драматическим нотам, в поздние годы он особенно часто пользовался романтическими эффектами бури и лунного света. Верне — умелый рассказчик, у него много видовых пейзажей; такова известная серия «Порты Франции», многие морские и парковые виды. Пейзажи этого художника пользовались немалой популярностью и как часть декорации интерьера.

Луи Габриэль Моро Старший (1739—1805) — более поздний мастер пейзажной живописи. Он писал обычно виды Парижа и его окрестностей — Медона, Сен Клу, Багателя, Лувесьена. Моро славился изящными пейзажными рисунками — как, например, «Пейзаж с парковой оградой» (акварель и гуашь; Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина). Его произведения изысканны, несколько холодны, но тонки по цвету. Поэтичность и жизненная наблюдательность Моро преломились в таких работах, как «Холмы в Медоне» (Лувр). Картины его невелики по размерам, почерк живописца каллиграфичен.

Самым известным пейзажистом второй половины 18 в. был Гюбер Робер (1733—1808). В годы, проведенные в Италии, Робер проникся почтением к античности— к руинам Древнего Рима. Это художник нового поколения, вдохновляющегося

идеями классицизма. Но для искусства Робера особенно характерно органическое соединение интереса к античности с влечением к природе. Это важнейшая тенденция французской культуры второй половины 18 столетия, когда в античности и природе видели прообразы свободы и естественного состояния человека. После того как художник вернулся в Париж, он получил многочисленные заказы на архитектурные пейзажи. Они имели декоративное назначение, украшали интерьеры новых классицистических особняков. Их заказывали и русские вельможи, например Юсупов для усадьбы в Архангельском.

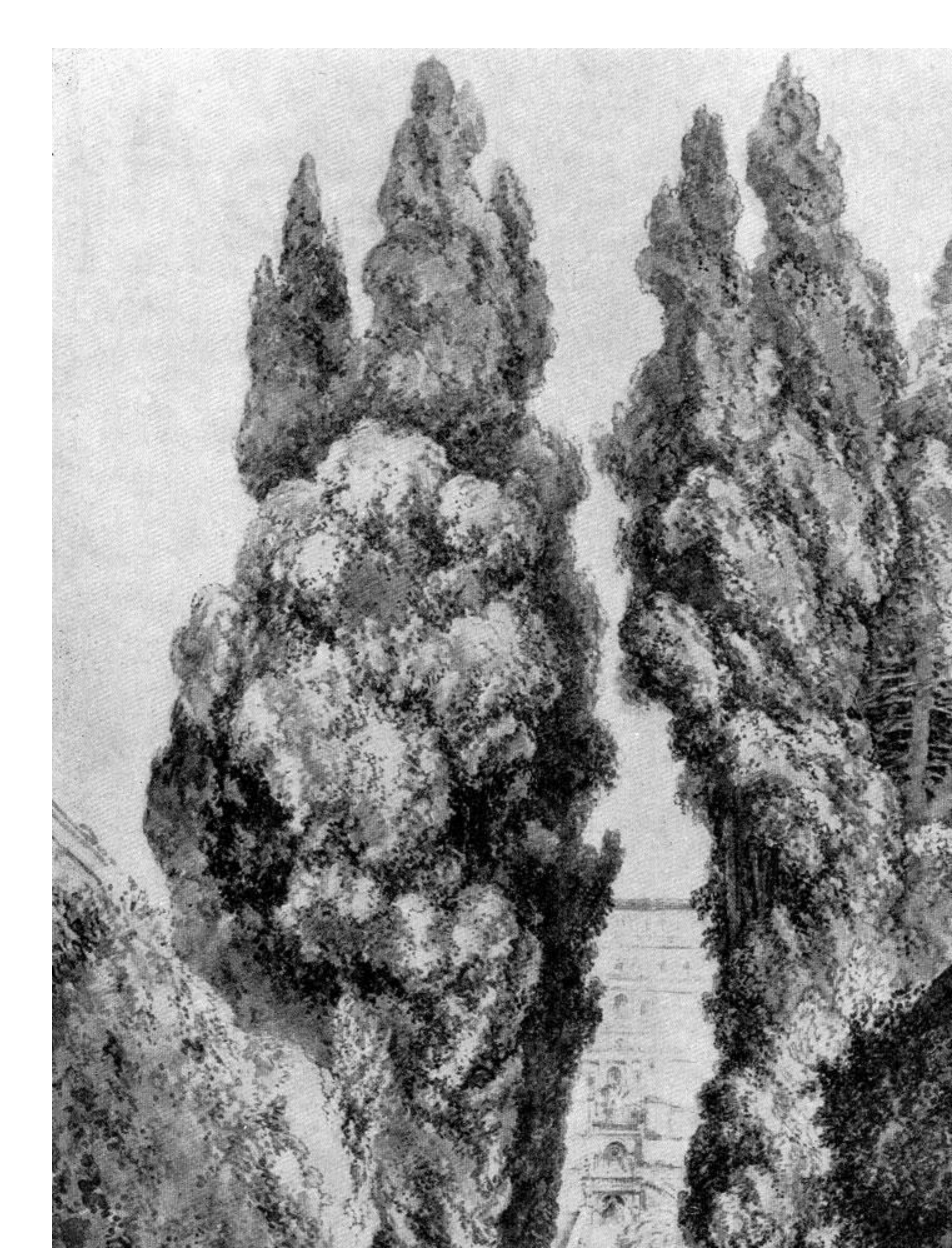
*Гюбер Робер. Руины. 1779 г. Москва, Музей изобразительных искусств им.А.С.Пушкина.*

Создавая картину, Робер фантазировал, сочинял, хотя и пользовался при этом набросками с натуры. Как Пиранези, он соединял разные руины и памятники в одной картине. Для художника характерна величественность архитектурных мотивов. По методу и сюжетам он типичный мастер классицизма. Но реалистические тенденции пейзажа второй половины 18 в. определяют многое в его искусстве. Поверхность старых камней насыщена светом, он любит передавать игру света, развешивая среди темных руин сияющее прозрачное мокрое белье. Иногда у подножия зданий течет ручей, а в нем полощут белье прачки. Воздушность и мягкость нюансов цвета характерны для пейзажей Робера; в его гамме замечательно разнообразие зеленых и жемчужно-серых оттенков, среди которых часто положен киноварью сдержанный акцент.

Для развития пейзажной живописи во второй половине 18 столетия были очень важны новые принципы парковой планировки, сменившие регулярную систему. Недаром Робер увлекался «англо-китайскими» садами, имитировавшими естественную природу, что было в духе времени сентиментализма. В конце 1770-х гг. он руководил переделкой подобного парка в Версале; по советам -пейзажистов разбивались в эту пору сады Эрменонвиля, Багателя, Шантильи, Меревиля (последний — по замыслу Робера). Это были сады для философов и мечтателей — с прихотливыми дорожками, тенистыми аллеями, деревенскими хижинами, архитектурными руинами, располагавшими к раздумьям. В свою очередь поиски естественности в пейзажных парках, их композиционная свобода, интимные мотивы — все это оказало влияние на пейзажную живопись, стимулировало ее реалистические тенденции.

Крупнейшим живописцем и графиком второй половины столетия был Оноре Фрагонар (1732—1806). Семнадцати лет Фрагонар отправился в мастерскую Буше, тот отослал его к

Шардену; пробыв полгода у Шардена, молодой художник вернулся к Буше. Фрагонару приходилось помогать учителю выполнять большие заказы. В 1752 г. за композицию на библейский сюжет Фрагонар получил Римскую премию. В 1756 г. он стал учеником Французской Академии в Риме. Пять итальянских лет были очень плодотворными для художника. Он уже не мог смотреть на мир глазами Буше.



*Фрагонар. Большие кипарисы виллы д'Эсте. Рисунок. Бистр с размывкой. 1760 г. Вена, Алъбертина.*

Сильное влияние на творчество Фрагонара оказала итальянская живопись, преимущественно 17—18 веков. Он срисовывал и рельефы древних саркофагов, создавал импровизации на античные темы — вакхические сцены 1760-х гг. В эти годы возникли замечательные пейзажные рисунки Фрагонара, полные воздуха и света. Гибкие и свободные графические приемы соответствовали чувственной тонкости восприятия. Передавая атмосферную дымку, игру солнечных лучей в аллеях, он вводил в рисунок нежные светотеневые переходы, обогащая технику бистра или туши с размывкой. Любил он в эти годы и сангину. Ранние пейзажи Фрагонара — один из первых успехов молодого живописца.

Осенью 1761 г. Фрагонар вернулся в Париж. 1760-е гг.— время, когда его искусство входило в пору зрелости. Оно оставалось весьма противоречивым. Традиционные формы рококо спорили с реалистическими исканиями. Но главной становилась лирическая тема, даже в мифологическом жанре. Зимой 1764 г. он Закончил свою программу «Жрец Корез, жертвующий собой, чтобы спасти Каллирою»; эта большая картина была выставлена в луврском Салоне 1765 года. Она написана под влиянием поздних итальянских мастеров, в ней немало условной театральности, но сквозь риторику пробивается эмоциональность. Картина имела успех. Поручение Академии (1766) исполнить большой плафон для луврской Галлереи Аполлона сулило звание академика. Но это задание так и не было выполнено Фрагонаром, он отвернулся от исторического жанра, а с 1769 г. перестал выставляться в салонах Лувра. Ему явно претила догматика исторической живописи академизма. Современники сокрушались, что он удовлетворился популярностью своих работ в аристократических будуарах, отказавшись от больших идей и славы исторического живописца.

В действительности искусство молодого мастера складывалось в 1760-х гг. как лирическое, интимное. Сцены повседневной жизни, пейзажи, портреты в творчестве Фрагонара отмечены печатью характерного для французской художественной культуры этого времени интереса к индивидуальности, природе и чувству. Особенность искусства Фрагонара состоит в том, что оно, едва ли не более чем искусство других живописцев 18 столетия, проникнуто гедонизмом, поэзией наслаждения. Как известно, гедонизм 18 в. был противоречивым явлением. Философия наслаждения вступала в противоречие с реальными условиями существования миллионов людей, и недаром на нее обрушился пламенный гнев демократа Руссо. Но в то же время с ней было связано утверждение реальной, земной чувственности: французские материалисты противопоставляли порочности аристократии и ханжеству святош право человека наслаждаться всем богатством бытия. Иными словами, призыв просветителя Ламетри быть «врагом разврата и другом наслаждения» звучал протестом против фарисейства и средневековой морали церковников. Пресыщенная эротика живописи рококо, которая отражала нравы падающей аристократии, опустошала искусство. И на творчестве Фрагонара лежит печать типичных особенностей дворянской культуры. Но в лучших своих вещах он свободен от холодной изощренности эпигонов Буше, в них много неподдельного чувства.

*Фрагонар. Похищение рубашки Амуром. Ок. 1767 г. Париж, Лувр.*

*Фрагонар. Поцелуй украдкой 1780-е гг. Ленинград, Эрмитаж.*

Даже такие мифологические сюжеты, как «Похищение рубашки Амуром» (Лувр), «Купающиеся наяды» (Лувр), приобретают конкретно-жизненный характер, переносят зрителя в интимную сферу бытия. Эти картины полны чувственной неги; плавные композиционные ритмы, мягкие трепетные тени, светлые и теплые красочные оттенки создают эмоциональную среду. Любовное томление в сценах Фрагонара соединяется с живым лукавством и дерзкой насмешливостью.

Эмоциональная насыщенность искусства Фрагонара определила темпераментность его приемов, свободу легкого и динамичного мазка, тонкость световоздушных эффектов. Он был наделен замечательным даром импровизатора и далеко не всегда до конца воплощал озарявшие его замыслы. В живописной системе Фрагонара экспрессия соединяется с изысканным декоративизмом, а краски не передают объемности, материальности предметов, как это умел делать Шарден.

Одно из наиболее известных произведений 1760-х гг.— «Качели» (1767; Лондон, собрание Уоллес) — выполнено по сюжету заказчика — финансиста Сен-Жюльена, пожелавшего, чтобы художник изобразил его возлюбленную на качелях. Интимный уголок парка выглядит кокетливым будуаром. Порхающее движение грациозной фигурки, очертания ее одежды, напоминающие силуэт мотылька, жеманная игра томных взглядов—все это создает образ, полный пряной рокайльной изысканности.

Но в творчестве Фрагонара много жанровых сценок, подобных «Прачкам» (Амьен). В старом парке у серых массивных пилонов прачки развешивают белье. Краски чисты и прозрачны, они передают сияние солнечных лучей, рассыпающихся мягкими бликами по старым камням. Темная листва бросает тени на старые камни, серый цвет их соткан из оливковых, серых и зеленых оттенков. Свежесть красок, богатство нюансов, легкость мазка — все это противостояло вялой и неестественной манере эпигонов Буше и

предвосхищало колористические завоевания пейзажа 19 столетия.

Влечение Фрагонара к натуре придавало жизненность его бытовым сценам, обогащало пейзажный жанр, заставляло оценить индивидуальность модели в портрете. Портреты Фрагонара («Сен-Нон»; Барселона) эффектны и темпераментны; заботой художника были не точное сходство и не сложность внутреннего мира,— он любил в портрете волнение души, декоративный размах, необычность красочных костюмов. Среди портретных работ Фрагонара выделяются изображение Дидро (Париж, частное собрание), графические произведения этого жанра — «Мадам Фрагонар» (китайская тушь; Безансон), «Маргарита Жерар» (бистр, там же). Заслугой его были освобождение портретного искусства от предвзятых канонов, увлеченность искренностью чувств, непосредственностью их выражения.

В пейзаже Фрагонар восходил к традиции Ватто, но меланхолическая мечтательность Ватто сменяется чувственной радостью бытия.

В отличие от Робера архитектурные мотивы в пейзаже Фрагонара не главенствуют, уступая первенство пространственным отношениям и световоздушным Эффектам, среде, формирующей конкретный облик природы. Перспектива уводит взгляд в глубину, но чаще всего не по прямой. Средний план занят боскетом, купой деревьев, павильоном; изгибаясь вокруг них, аллея или дорожка ведет в даль, озаренную волшебным светом, но горизонт обычно замкнут рощами, террасами, лестницами. Пейзаж Фрагонара всегда интимен. В помпезном барочном парке виллы д'Эсте Фрагонар находит редкие уголки, лишенные пышности и строгой симметрии. Эти уголки удалены от шумных фонтанов, окруженных толпами зрителей.

Крохотные вибрирующие штрихи передают отблески и вспышки солнечных лучей на листве. Эти вспышки создают рассеянный световой ореол вокруг темных предметов; нежное сияние струится из глубины, озаряя силуэты деревьев.

Каскады света наполняют рисунки Фрагонара, и это одно из самых удивительных свойств его графики. Характер графических приемов меняет и цветовую выразительность самой бумаги — кроны деревьев сияют на солнце мягче, чем белые камни лестниц.

К 1770-м гг. пейзаж Фрагонара становится проще и задушевнее. Все чаще место украшенной природы занимает природа обычная («Берег моря близ Генуи», сепия, 1773). Примечательно, что это происходило вместе с обогащением бытового жанра сценками народной жизни. Важное значение в развитии жанрового и пейзажного искусства Фрагонара имела поездка в Италию, которую он предпринял в 1773— 1774 годах. Художественная атмосфера в Италии в эти годы была уже новой. На вилле Медичи в Риме учились молодые классицисты — Венсан, Сюве, Менажо. Но Фрагонар привез из Италии не принципы классицизма, а реалистические пейзажи и бытовые сцены.

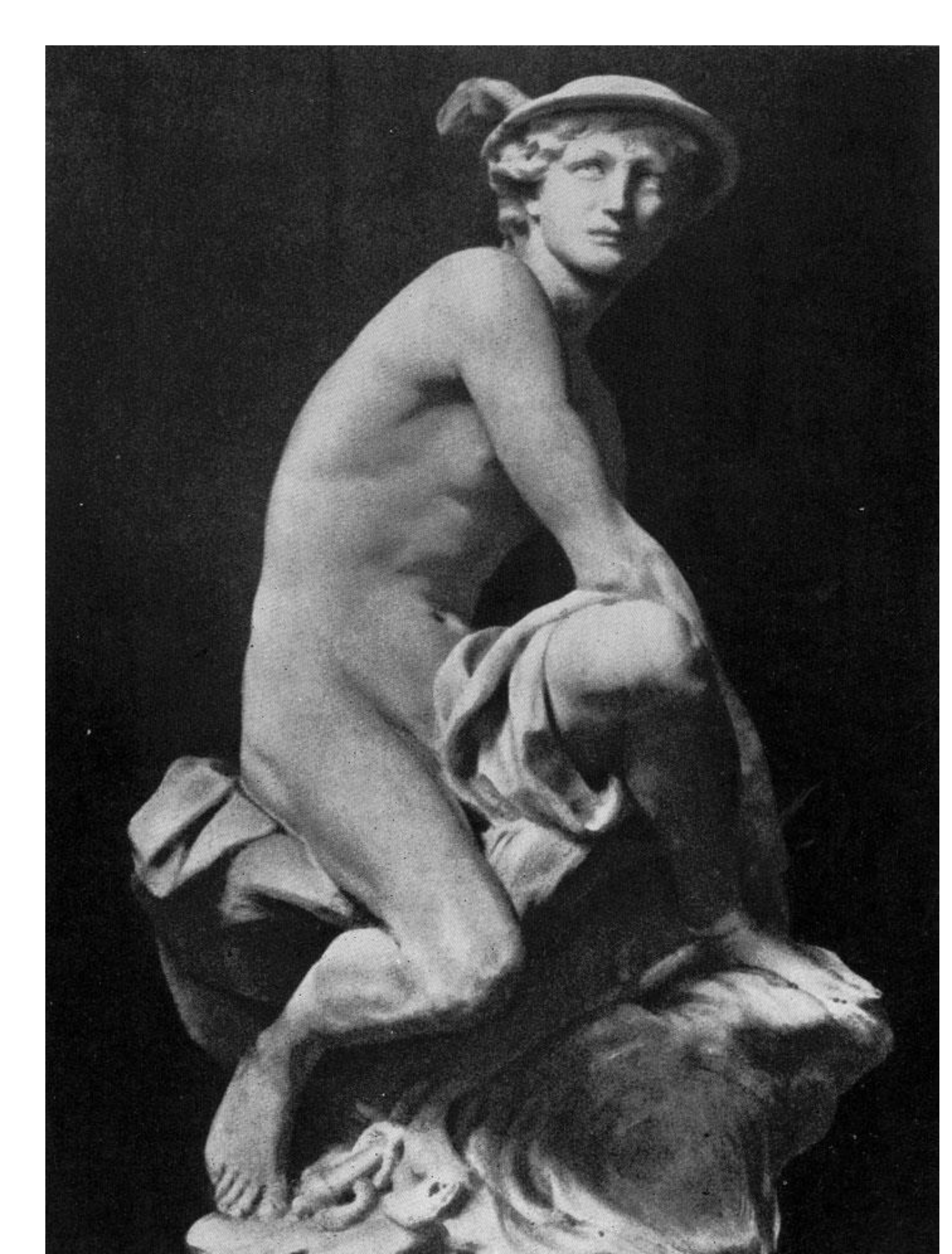
В творчестве Фрагонара известны несколько циклов иллюстраций — к «Сказкам» Лафонтена, «Неистовому Роланду» Ариосто, «Дон-Кихоту» Сервантеса. Иллюстрации к Ариосто остались в набросках, сделанных сепией и карандашом. Экспрессивный штрих и живописная светотень, то лирически мягкая, то драматически напряженная, позволили передать свободный и живой ритм поэтического рассказа, неожиданные смены интонаций. В этих рисунках заметно влияние аллегорических композиций Рубенса и графики венецианцев — Тьеполо и Гаспаро Дициани. В отличие от иллюстраторов рококо, орнаментирующих книгу виньетками, Фрагонар создает серию листов, рассказывающих о главных событиях и героях поэмы. Это иной, новый метод иллюстрирования. Впрочем, он предпочитает углубленной характеристике персонажей эффектную выразительность необычайных событий из их жизни.

В поздний период творчество Фрагонара оставалось в кругу проблем, типичных для этого мастера. Его лирическбе, интимное искусство, во многом связанное традициями

дворянской культуры, разумеется, не могло органически воспринять героические идеалы, свойственные революционному классицизму, который восторжествовал в 1780-е гг. Но в годы революции Фрагонар не остался в стороне от художественной жизни, став членом жюри искусств и хранителем Лувра.

* * *

Во французской скульптуре середины 18 в. выдвинулись мастера, вступавшие на новые пути.



*Жан Батист Пигаль. Меркурий, завязывающий сандалию. Мрамор. 1744 г. Париж, Лувр.*

Жан Батист Пигаль (1714—1785) был всего на десять лет моложе своего учителя Ж.-Б. Лемуана; но его творчество содержит много принципиально новых качеств. Самая популярная из его работ, «Меркурий», сделанный в терракоте в Риме, где Пигаль учился в 1736—1739 гг., еще весьма традиционна (в 1744 г. он получил за мраморный вариант звание академика). Сложная поза Меркурия, поправляющего крылатые сандалии, изящна, в нем есть нечто лукавое и галантное, обработка материала изысканна в соответствии с камерностью темы. Близка к нему «Венера» (мрамор, 1748; Берлин) — образец декоративной скульптуры середины века; она представлена сидящей на облаке, в неустойчивой позе ощущается томная нега, кажется, что фигура вот-вот соскользнет со своей опоры. Мягкость певучих линий, утонченность пропорций, нежная обработка мрамора, будто окутанного дымкой,— все это типично для изысканного идеала раннего Пигаля. Но уже здесь интимные ноты рококо сочетаются с удивительной естественностью форм женского тела. Позже Пигаля назовут «беспощадным». И в самом деле — в гробницах Данкура (1771; собор Парижской Богоматери) и Морица Саксонского (1753—1776) есть не только риторика аллегории, но и предельная натуральность многих мотивов. Никто из многочисленных портретистов маркизы Помпадур не передал с такой достоверностью ее истинный облик (Нью-Йорк, частное собрание). Даже у Латура она была слишком миловидна. Но особенно этот интерес к натуре проявился в мраморной статуе Вольтера (1776; Париж, Библиотека Французского Института). Еще в 1770 г. Вольтер писал в письме о своих ввалившихся глазах и пергаментных щеках. Пигаль следовал здесь классицистической формуле «героической наготы», но вместе с тем перенес в изображение все эти признаки старости. И все же точная передача натуры в его искусстве не всегда поднималась до высокого обобщения, и обычно ей сопутствовали риторические приемы.

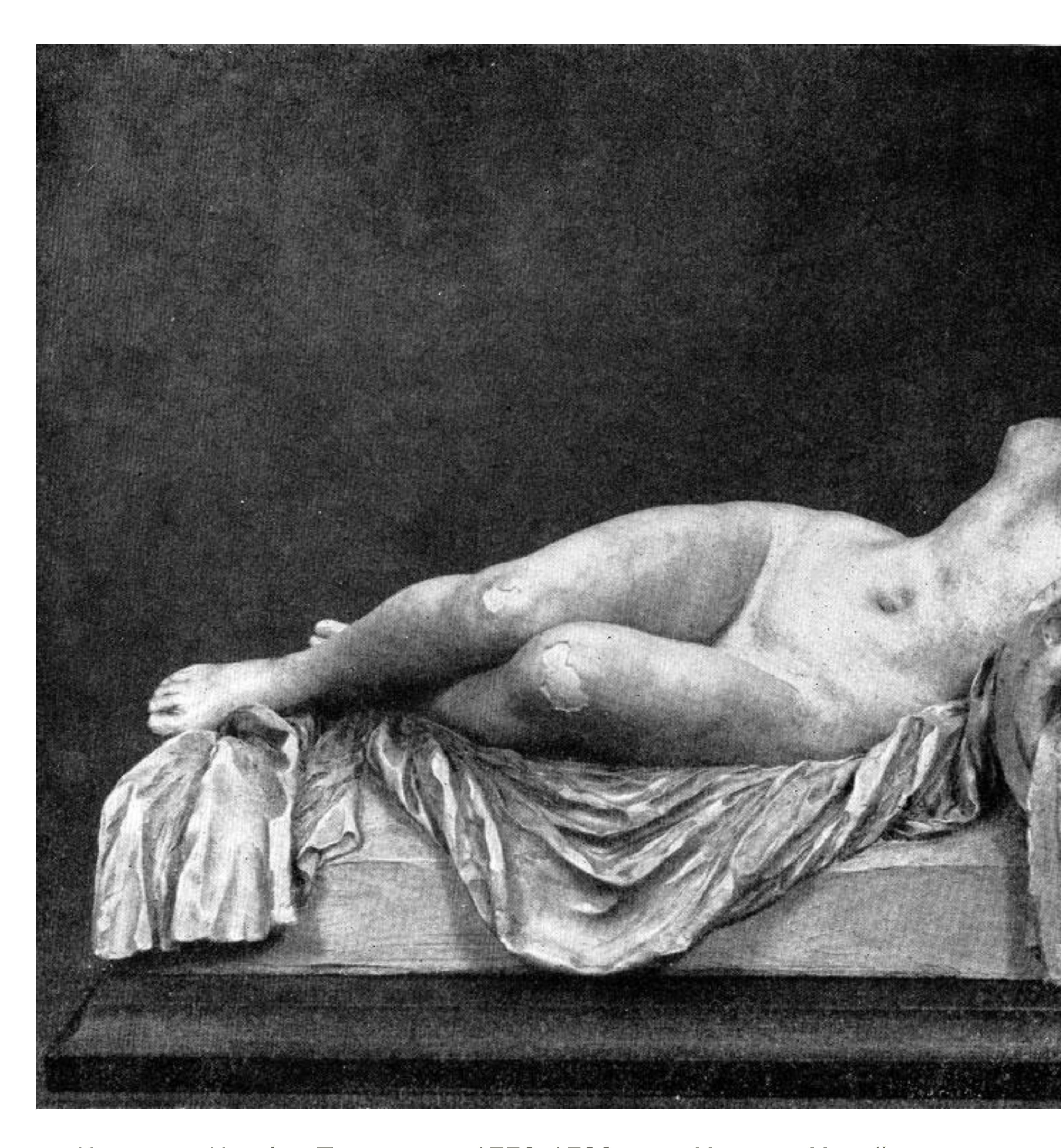
Почти ровесником Пигаля был Этьен Морис Фальконе (1716—1791). Создатель «Медного всадника» был одним из крупнейших мастеров скульптуры 18 века. Сын столяра, Фальконе восемнадцати лет поступил учеником к Лемуану. Как и Пигаль, он начинал в годы почти безраздельного влияния Буше, законодателя вкусов «Эпохи Помпадур». Но Фальконе смелее Пигаля отнесся к «искусству приятного», его кругозор был шире, и наследие монументального искусства прошлого подготовило его к будущим работам. Фальконе ценил творчество Пюже, говоря, что в жилах его статуй «течет живая кровь»; глубокое изучение античности вылилось позднее в трактат «Наблюдения над статуей Марка Аврелия». Это определило многое в первой значительной работе Фальконе — «Милон Кротонский, терзаемый львом» (гипсовая модель, 1745)—драматичность сюжета, динамику композиции, экспрессию пластики тела. В Салоне 1755 г. был выставлен мраморный «Милон». Но после первого опыта творческий путь Фальконе стал обычным для художника этих времен. Ему пришлось исполнять аллегорические композиции и декоративные скульптуры для маркизы Помпадур и дворянских особняков Бельвю, Креси. Это «Флора» (1750), «Грозящий амур» и «Купальщица» (1757). В них преобладают интимность рококо, свойственные этому стилю грациозное изящество пропорций, нежность гибких форм, прихотливый ритм извилистых контуров, легкость скользящих движений. Но и тематику рококо Фальконе претворял в нечто наделенное тонкой поэтичностью.

С 1757 г. Фальконе стал художественным руководителем Севрской фарфоровой мануфактуры. Ему, тяготевшему к монументальным композициям, в течение десяти лет пришлось заниматься созданием моделей для севрского бисквита— «Аполлон и Дафна», «Геба» и др. Для развития французского фарфора его деятельность имела -огромное значение; но для самого скульптора это было трудное время. К концу 1750-х — началу 1760-х годов в работах Фальконе ощущаются веяния античности в том -утонченном ее преломлении, которое было характерно для Эпохи. В произведениях этого периода заметны поиски большей содержательности замысла,

строгости и сдержанности пластического языка. Таковы большая группа «Пигмалион и Галатея» (1763), «Нежная грусть» (1763; Эрмитаж). Рокайльная неуловимость счастливого мгновения сменяется ощущением важности события, серьезностью мысли. Эти перемены, обусловленные новыми тенденциями в художественной культуре и прогрессивными воззрениями Фальконе, подготовили расцвет его искусства русского периода.

Огюстен Пажу (1730—1809) был мастером декоративной монументальной скульптуры — он украшал статуями версальский театр и церковь, Пале-Рояль, Дом Инвалидов, Дворец Правосудия в Париже. Многочисленные бюсты, которые были им выполнены, напоминают о творчестве Ж.-Б. Лемуана эффектностью изящной портретной характеристики, в которой есть тонкость передачи внешнего, но нет глубокого психологизма.

Мишель Клод, прозванный Клодионом (1738—1814), близок к Пажу. Но еще ближе он к Фрагонару, к его интимным жанровым сценам. Ученик Адама и Пигаля, в 1759 г. Клодион получил академическую Римскую премию. В Италии он был долго — с 1762 до 1771 года, еще там приобрел известность и вернулся в Париж мастером, популярным среди коллекционеров. После причисления к Академии за статую «Юпитер» он почти перестал работать в «историческом жанре» и так и не получил звания академика. Его маленькие скульптуры, декоративные барельефы и вазы, подсвечники и канделябры исполнялись для дворянских особняков. Стиль Клодиона начал складываться еще в итальянские годы, под влиянием античного искусства, тех относительно поздних форм его, которые становились известны в пору раскопок Геркуланума. Античные сюжеты в искусстве Клодиона приобретали утонченно чувственный характер — его вакханалии, нимфы и фавны, сатиры и амуры близки к рокайльным сценам, а не к античным прообразам.



*Клодион. Нимфа. Терракота. 1770-1780-е гг. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.*

Их отличают от рококо раннего этапа более элегический характер сюжетных мотивов и сдержанная композиционная ритмика, свойственная периоду становления классицизма во французской художественной культуре. Тонкий лиризм и мягкая живописность — главное в творчестве Клодиона, которое представляет собой особенный сплав изящества и жизненности. Таковы терракота «Нимфа» (Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) и сделанный по его модели 1788 г. на Севрской мануфактуре фарфоровый барельеф «Нимфы, устанавливающие герму Пана» (Эрмитаж).

Крупнейшим мастером реалистической портретной скульптуры второй половины 18 в. был Жан Антуан Гудон (1741—1828). Это был скульптор нового поколения, непосредственно связанного с революционной эпохой. Избранное им направление отвергало идейные основы и утонченные формы искусства рококо. Сам скульптор обладал ясным, трезвым умом и реалистичностью мышления, что способствовало преодолению условностей старой манерной школы, а также риторических крайностей нового классицизма. Для Гудона решительное предпочтение природы каким-либо образцам — не общее место, а действительно руководящий принцип его творчества.

В юные годы им руководили Пигаль и Слодц, сообщившие Гудону свои большие практические познания. Получив Римскую премию за рельеф «Соломон и царица Савекая», Гудон учился в Риме в течение четырех лет (1764—1768). Будучи учеником Французской Академии в Риме, Гудон изучал античные статуи, а также творчество популярных тогда скульпторов 17 в. Пюже и Бернини. Но ни на античность, ни на барокко первые самостоятельные работы Гудона не были похожи. Авторитеты не действовали на него гипнотически. Зато долго и упорно он изучал анатомию, методически работая в римском анатомическом театре. Результатом этого оказалось знаменитое «Экорше», сделанное Гудоном в 1767 г.,— изображение мужской фигуры без кожи, с открытыми мускулами. По этому изображению, выполненному двадцатишестилетним учеником, впоследствии учились многие

поколения скульпторов. Основательность технических знаний и внимание к закономерностям природы — важнейшая основа будущей деятельности Гудона, которая укрепилась в римские годы.

В этот период он выполнил две мраморные статуи для церкви Сайта Мария дельи Анджели в Риме. Их большие размеры соответствовали грандиозности микел-анджеловского интерьера. Сохранилась только одна из этих статуй — св. Бруно. Сам факт обращения Гудона к монументальной скульптуре свидетельствует о решительности его стремления преодолеть традиционные камерные формы французской пластики. Делая эти статуи, Гудон хотел достичь внутренней значительности образа, строгой сдержанности позы, движения. Заметно, что он избегал барочных Эффектов. Тем не менее статуи Санта Мария дельи Анджели, указывающие на важные тенденции искусства Гудона, сами по себе весьма прозаичны и сухи; было бы преувеличением видеть в них зрелые работы мастера. В фигуре Иоанна Крестителя, известной по гипсовой модели галлереи Боргезе, чувствуется при-думанность композиции и вялость пластической формы.

В конце 1768 г. скульптор возвратился в Париж. Он был причислен к Академии, показал в Салоне римские работы и серию портретов. Вернувшись из Италии с определенными навыками монументалиста, Гудон не пошел по этому пути. С одной стороны, он почти не получал официальных заказов, не имел покровителей среди королевских чиновников, руководивших искусством. Ему приходилось искать заказы за пределами Франции — он работал, особенно много в 1770-е гг., для Екатерины II, немецкого герцога Кобург-Готского, русских вельмож. Многие монументальные композиции не дошли до нас — от рельефа фронтона Пантеона до огромной бронзовой статуи Наполеона; в этом смысле Гудону особенно не повезло. Но, с другой стороны, сам характер творчества Гудона убеждает в его неизменном тяготении к портрету. Это наиболее сильный жанр его творчества, и недаром именно в искусстве Гудона портрет становится монументальным, проблемным жанром.

В 1777 г. Гудон получил звание академика. Годом ранее датирована гипсовая модель «Дианы» (Гота). Ее появление произвело большой эффект. Гудон вдохновлялся античностью. В отличие от слегка задрапированных кокетливых нимф и вакханок рококо он представил Диану обнаженной, придав ее наготе особенную строгость, даже холодность. Тенденция классицизма, развивающегося в 1770-е гг., выступает и в четкости силуэта и в чеканной ясности формы. На фоне работ других мастеров 18 в. «Диана» кажется очень рассудочным произведением; и в то же время странный для Дианы облик холеной светской дамы, элегантное изящество позы проникнуты духом аристократической культуры столетия.

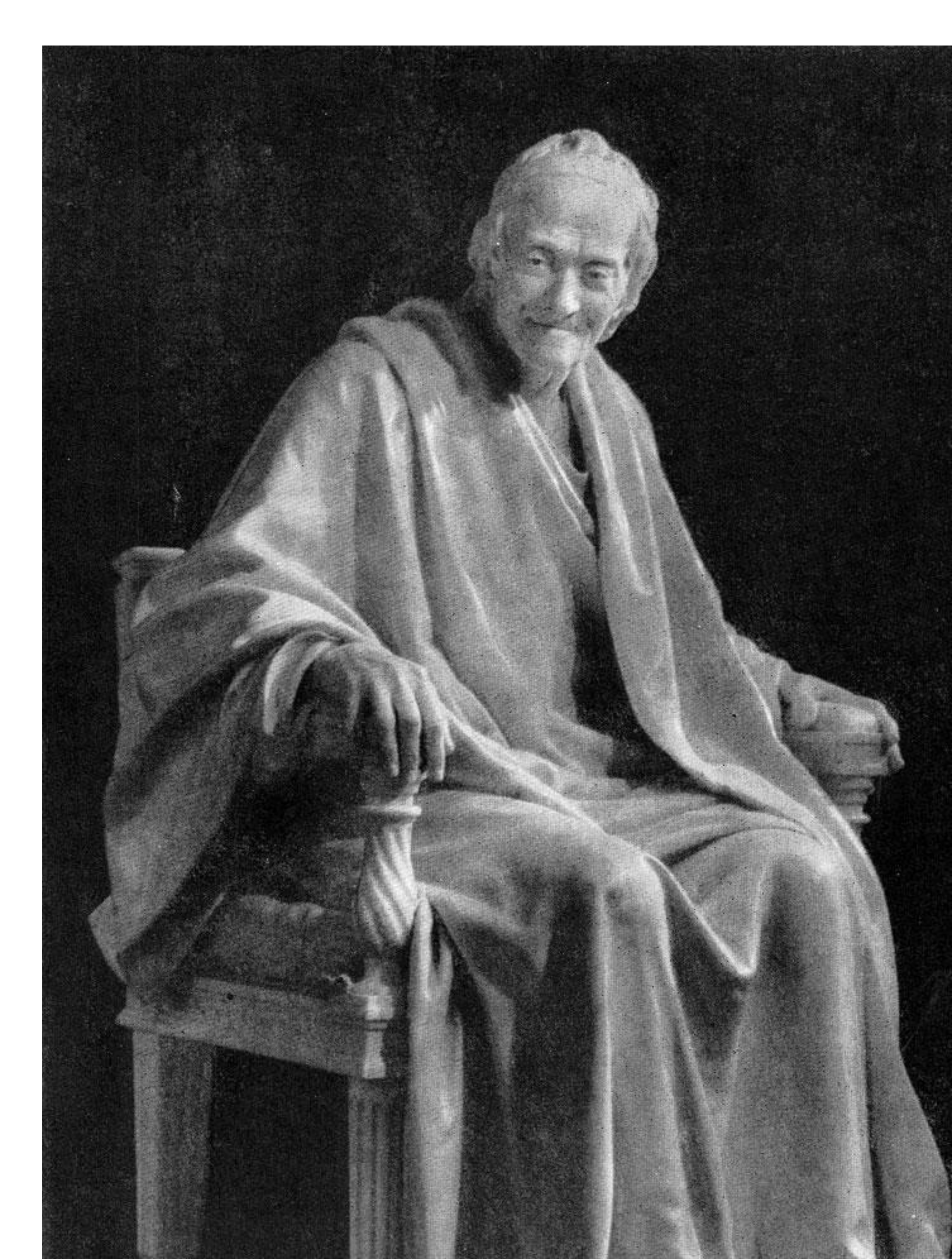
Расцвет реалистического портрета Гудона падает на 1770—1780-е гг., десятилетия кануна революции. В Салонах этого периода регулярно появлялись его произведения; например, на выставке 1777 г. было около двадцати бюстов, исполненных Гудоном. Насчитывают более ста пятидесяти портретов его работы. Его модели разнообразны. Но особенно заметен интерес Гудона к изображению передовых людей времени, мыслителей, борцов, людей воли и энергии. Это придавало его портретному творчеству большое общественное значение.

Искусство Гудона в этот период не поражает какими-либо особенностями формы, новизной ее. Новизна скрыта, потому что она состоит в максимальной простоте, в устранении всяческих атрибутов, аллегорических мотивов, украшений и драпировок. Но это очень много. Это позволило Гудону сосредоточиться на внутреннем мире портретируемого. Его творческий метод близок к методу Латура.

Гудон — продолжатель лучших реалистических традиций французского искусства 18 в.— его аналитичности и тонкого психологизма. Кого бы ни изображал Гудон — его портреты становились духовной квинтэссенцией века, все подвергающего сомнению и анализу.

Интенсивность внутренней жизни характерна для портрета маркизы де Сабран (терракота, ок. 1785; Берлин). Легкие

складки одежды, уходящие вверх к правому плечу, скручивающиеся локоны, динамичный изгиб шеи передают экспрессию чуть резкого поворота головы. Это воспринимается как способность к быстрой реакции, свойственная энергичному и подвижному характеру. Живость натуры раскрывается и в живописных «мазках» свободной прически, перехваченной лентой, и в игре световых бликов на лице, одежде. Скуластое широкое лицо некрасиво; в язвительной улыбке и пристальном взгляде светится острый насмешливый ум; в интеллектуальности маркизы де Сабран есть нечто очень характерное для ее времени.

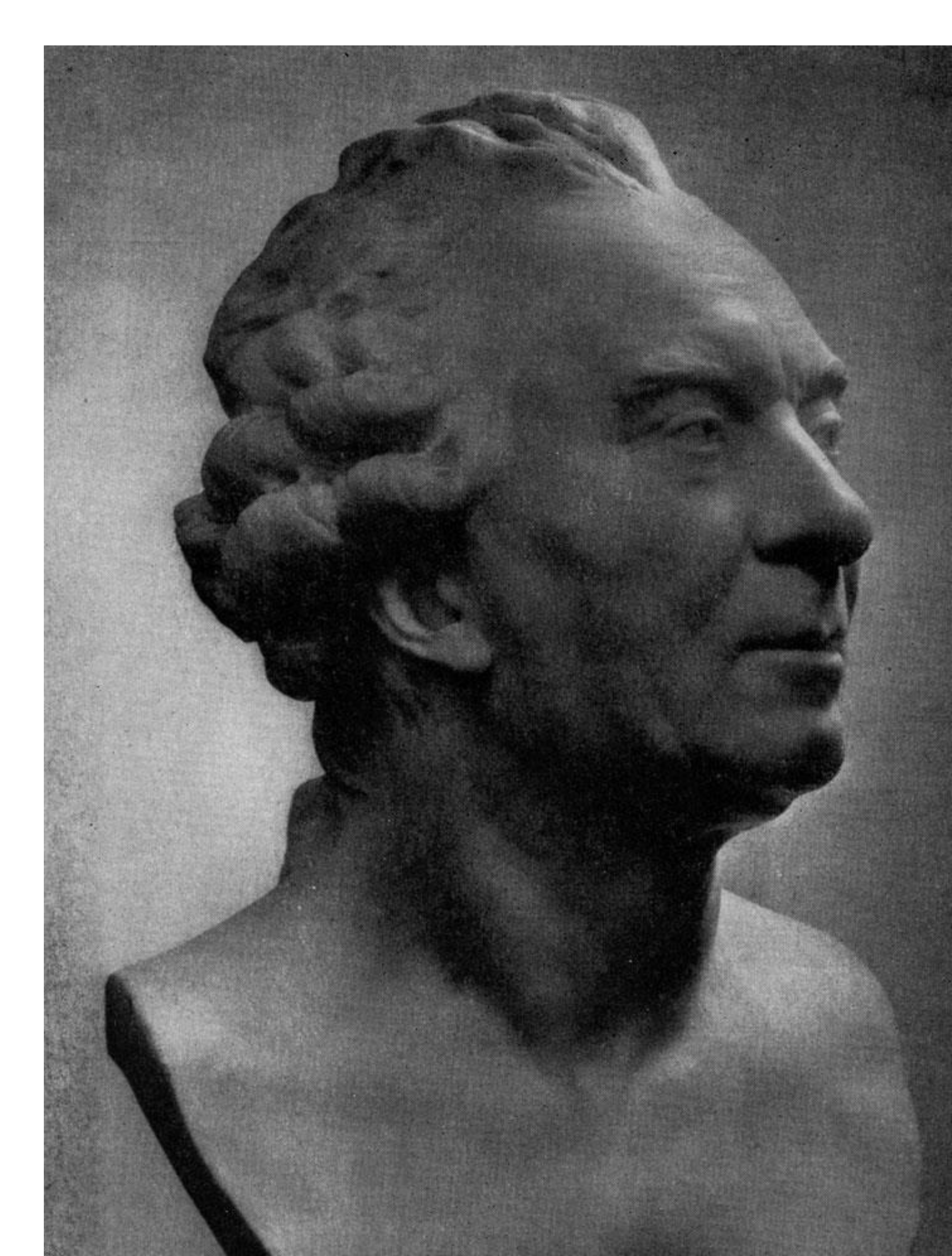


*Гудон. Статуя Вольтера. Мрамор. 1781 г. Ленинград, Эрмитаж.*

Одно из наиболее значительных произведений Гудона — может быть, вершина его творческого расцвета предреволюционных лет — статуя Вольтера (Ленинград, Эрмитаж; другой вариант — фойе Театра Французской комедии в Париже). Гудон начал работать над этим портретом в 1778 г., незадолго до смерти «фернейского патриарха», вернувшегося с триумфом в Париж. Известно, что поза и движение не сразу были найдены Гудоном — во время сеанса в быстро устающем восьмидесятичетырехлетнем старике трудно было увидеть триумфальное величие, чего ждали современники от скульптора. Воображению Гудона, которое не было сильной стороной его дарования, помог случай — живой обмен репликами, ожививший воспоминания, вновь воспламенивший ум Вольтера. Поэтому столь выразительна поза философа. Он повернулся к воображаемому собеседнику, правая рука помогает этому резкому движению — костлявые длинные пальцы вцепились в ручку кресла. Напряженность поворота ощущается и в положении ног, и в усилии торса, и даже в формах кресла — внизу желобки вертикальны, сверху будто скручиваются спиралью, передавая движение руки. В морщинистом лице Вольтера есть и внимание и сосредоточенное раздумье — брови сдвинуты к переносице. Но самое примечательное в нем — столь характерная для самой натуры Вольтера саркастическая усмешка, выражение скрытой энергии ума, готового к тому, чтобы убийственным огнем иронии блистательного полемиста сразить идейного врага. Изображение Вольтера в творчестве Гудона очень далеко от модных тогда «апофеозов». Сила его в том, что он раскрывает наиболее важные черты эпохи Просвещения, олицетворенные в характере одного из величайших ее представителей, эпохи смелой революционной мысли, беспощадной критики предрассудков.

Статуя Вольтера, созданная Гудоном, может быть названа историческим портретом— в ней содержится целая эпоха. К этому Гудон шел не традиционным путем риторики и

аллегории. Даже античная тога — очевидный прием классицизма — воспринимается не как атрибут древнего философа, а как обычная свободная одежда, удачно скрывающая старческую худобу и придающая монументальной статуе необходимую обобщенность формы.



*Гудон. Портрет Бюффона. Мрамор. 1782 г. Ленинград, Эрмитаж.*

Гудон писал о прекрасной возможности скульптора «запечатлеть образы людей, составивших славу или счастье своего отечества»; это в полной мере относится к созданной им портретной галлерее просветителей Вольтера и Руссо, Дидро и Даламбера и многих выдающихся ученых и политических деятелей 18 века.

Замечателен портретный бюст композитора Глюка (1775; Веймар), великого революционера в музыке, творчество которого насыщено героическим пафосом и драматизмом, характерным для кануна революции. В позе композитора, широких, свободно лежащих складках его одежды ощущается особенный размах и подъем душевных сил. Поворот головы решителен, в нем угадывается смелость и энергия; крупные пряди волос спутанны. Высокий лоб нахмурен словно напряжением мысли; взгляд обращен поверх зрителя, его страстность выражает трагическое озарение, восторженное состояние души. Глюк изображен словно прислушивающимся к необыкновенной музыке, но воля и смелость, воодушевляющие его, расширяют образное звучание портрета, заставляют почувствовать в нем дыхание великих идей времени. При всей естественности изменчивой жизни лица образ композитора приподнят в особую возвышенную сферу — сферу творческого вдохновения.

И портрет Глюка и другие работы Гудона отличаются демократизмом. Что-то подчеркнуто плебейское есть в живом и обаятельном портрете смеющейся жены (гипс, ок. 1787; Лувр). Его модели не претендуют на превосходство ранга или положения. Их возвышенность — в общественной значимости их деятельности, и это одна из главных особенностей творческой концепции Гудона, передающего в портрете «общественное действие» своего героя. Поэтому, например, так тонко уловлены черты опытного оратора в портрете Мирабо (1790-е гг.; Версаль).

Очень точно воспроизводя с помощью муляжа реальные формы лица, Гудон гениально схватывал сущность характера. Одна из сильнейших сторон портретного реализма мастера— выразительность взгляда в портрете. В зрачке он оставлял кусочек мрамора, блестевший и придававший взгляду особую экспрессивность. Роден говорил о Гудоне: «Взгляд для него — больше половины экспрессии. Во взоре он разгадывал душу».

Связанное с революционным подъемом во Франции реалистическое искусство Гудона после революции теряет прежнюю значительность. Классицистические портреты членов императорского семейства, бюст Александра I (1814) холодны и отвлеченны, ампирная официальность была враждебна методу Гудона. В 1803 г. он начал преподавать в Школе изящных искусств, а с 1814 г. вовсе оставил скульптуру.

* * *

Важнейшие особенности творчества Гудона, Робера и многих других мастеров второй половины 18 в. обусловлены развитием классицизма во французской художественной культуре. Возможности формирования этого нового стиля заметны еще в середине века. Интерес к античности стал более живым после новых археологических открытий, его стимулировали раскопки Геркуланума, которые посещали многие художники. Но этим нельзя объяснить то, что новый классицизм к последней четверти века становился ведущим направлением. Его ведущая роль в искусстве оказалась необходимой тогда, когда, по выражению Г. В. Плеханова, «противники старого порядка чувствовали потребность в героизме» (*Г.В.Плеханов, Избранные философские произведения, т. V, М., 1958.*). Проповедь семейной добродетели в грезовском духе сменилась утверждением добродетели гражданской, призывом к героическому подвигу. Именно для этого нужна была античность, в которой искали образец героизма, республиканских идеалов, потому что, как говорил К. Маркс, «как ни мало героично буржуазное общество, для его появления на свет понадобились героизм, самопожертвование,

террор, гражданская война и битвы народов» (*К. Маркс иФ. Энгельс, Соч., т. 8, стр. 120.*).

Первые проявления классицизма еще не похожи на энергичное художественное движение предреволюционных лет. Античные мотивы, приемы, сюжеты развивались в рамках интимного архитектурного декора 1760—1770-х гг. Для живописи этого направления характерна «Продавщица амуров» Вьена (1716—1809), учителя Давида (1763; Фонтенбло). Картина вдохновлена античностью, но ее сюжет развлекателен, а «приятная грация» персонажей, в сущности, весьма традиционна.

*Мартин Карлен. Секретер. Дерево, бронза, мраморная мозаика. 1770-1780-е гг. Франция, частное собрание.*

Новые тенденции проявились и в декоративном и прикладном искусстве, особенно с середины 1760-х годов. Интерьер приобретает тектоничность, ясность членений, сплошной орнаментальный узор сменяется спокойной гладью стены, украшенной сдержанными графичными мотивами, а также станковыми композициями наподобие декоративных

пейзажей Гюбера Робера. Мебельщики — от Ризенера до Жакоба — использовали античные формы, черпая их из археологических публикаций. Мебель становится конструктивной, она прочно стоит на полу; вместо прихотливых очертаний теперь ей свойственны строгие прямые линии. Гладкая поверхность украшена рельефными медальонами, антикизированные мотивы преобладают в орнаменте. Среди лучших интерьеров этого периода — интерьеры Версальского дворца Ж.-А. Габриэля (например, библиотека Людовика XVI, 1774).

К этому времени меняется художественная политика абсолютизма. Академия художеств и Дирекция королевских строений — официальные учреждения — стремятся к регламентации искусства. Пасторали рококо перестают удовлетворять королевских чиновников, возникает необходимость в возрождении «величественного стиля», способного поддержать дряхлеющий абсолютизм. Мастера исторического жанра отказываются от традиционных форм «галантной мифологии» рококо. Габриэль Франсуа Дуайен (1726—1806), Луи Лагрене Старший (1725—1808) и другие компонуют большие тяжеловесные и помпезные картины на «величественные» сюжеты. Идеализирующие тенденции усиливаются в портретном искусстве (Элизабет Виже-Лебрен). Историческая живопись академиков начинает прославлять «гражданские добродетели» добрых монархов. В 1780 г. живописец Сюве получил звание академика за картину с высокопарным наименованием: «Свобода, дарованная искусствам в царствование Людовика XVI заботами господина д'Анживийе».

Граф д'Анживийе, который стал главой Дирекции королевских строений в 1774 г., усиленно преследовал передовое в искусстве. Еще во времена его предшественника, маркиза Мариньи, секретарь Академии Кошен изобретал льстивые верноподданнические сюжеты для живописцев: «Август, закрывающий двери храма Януса», «Тит освобождает узников», «Марк Аврелий спасает народ от голода и чумы». Д'Анживийе действует решительнее. Античные сюжеты опасны

— они звучат слишком тираноборчески. И королевский чиновник поощряет в исторической живописи национальную тему, придавая ей реакционный, монархический характер. Регламентация художественной жизни приводит к насильственному упразднению всяких учреждений искусств, кроме Академии. В 1776 году «заботами господина д'Анживийе» была упразднена Академия св. Луки, после преследований закрыли салоны Колизе и Корреспонданс; все это делалось под фальшивым предлогом необходимости «очистить нравы». Директор королевских строений недоброжелательно относился к крупнейшим прогрессивным художникам этой эпохи — скульптору Гудону и живописцу Давиду.

В этих условиях, в годы усиления реакции, народных восстаний, обострения социальных противоречий и ускоряющегося движения французского общества к революции, складывалось прогрессивное искусство революционного классицизма, главой которого стал Жак Луи Давид.

Творчество Давида, рассматриваемое в следующем томе, в предреволюционные десятилетия было составной частью общефранцузского художественного движения классицизма: Героические образы, созданные Давидом в 1780-е годы, должны были пробудить во французе гражданина; их суровая страстность зажигала сердца. Недаром один из якобинцев 1790 года назвал Давида художником, «гений которого приблизил революцию». Классицизм Давида вырос на основе прогрессивных тенденций французской живописи 18 века; вместе с тем он опровергал традиции аристократической культуры рококо, став началом развития новых проблем искусства 19 столетия.

## Искусство Англии

Вторая половина 17 века и 18 век — это период, к которому относятся формирование и выдающиеся успехи национальной английской художественной школы. Уже к концу 17 столетия к

значительным достижениям приходит английская архитектура; 18 век отмечен ярким расцветом английской живописи.

Интенсивное развитие в эти полтора столетия английской культуры в целом, со всеми ее особенностями, обусловлено, в конечном счете, событиями английской буржуазной революции 1640—1660 гг. и ее итогами.

Движущей силой английской революции были городские плебейские слои и крестьянские массы, восставшие против притеснений и жестокостей «огораживания» — захвата лендлордами крестьянских наделов. Народным движением воспользовались буржуазия и новое дворянство; их союз составляет отличительную особенность английской революции 17 века. Эти классы и присвоили себе ее плоды, что ясно проявилось уже тогда, когда республика, провозглашенная после казни Карла I Стюарта (1649), сменилась в 1653 г. протекторатом, то есть военной диктатурой Кромвеля.

После периода феодальной реакции (реставрация Стюартов, 1660—1688) блок буржуазии и крупных землевладельцев окончательно закрепил за собой господство с помощью государственного переворота 1688 года, именуемого в английской историографии «Славной революцией». Этот переворот заключался в установлении буржуазно-конституционной монархии с ограниченной властью короля и верховенством парламента.

Экспроприация крестьянства, несмотря на революцию, не получившего земли, и завоевание все новых колоний — Ирландии, захваченной еще войсками Кромвеля, значительной территории в Северной Америке, а в 18 в. Индии — повлекли за собой приток свободных рабочих рук и огромных средств в промышленность Англии. Все это обеспечило бурный рост ее производительных сил.

Ко всем завоеваниям, связанным с победой буржуазной революции, Англия пришла на столетие раньше, чем Франция, и, в то время как французская буржуазия еще только готовилась к штурму абсолютизма, Англия стояла уже перед

таким следствием интенсивного развития буржуазно-капиталистических отношений, как промышленный переворот.

Культура Англии конца 17—18 столетия, отражавшая проникновение буржуазно-капиталистических отношений во все сферы общественной жизни,— английская материалистическая философия (Гоббс, Локк), успехи точных наук (Ньютон), изобретательства и политической экономии в период промышленного переворота, наконец, английская литература и искусство,— все это представляло собой как бы пролог к последующему развитию культуры в других странах, готовившихся вступить на путь капитализма.

Вместе с тем союз английской буржуазии с дворянством, которое сумело сохранить за собой ряд прежних привилегий, не мог не отразиться на английской культуре рассматриваемого периода: на многие явления этот компромисс наложил определенный отпечаток. Так, политическое учение Локка представляло собой обоснование буржуазного по существу и монархического по форме государства.

В английской литературе 18 в. очень характерна в этом смысле фигура такого поборника буржуазной этики и морали, как Сэмюэль Ричардсон, отнюдь не отличавшегося воинственностью по отношению к дворянству (и совершенно не похожего в этом отношении на идеологов французской буржуазии). Именно в первую очередь к дворянству обращался он с проповедью буржуазных добродетелей, с призывом следовать этим добродетелям в своих популярных в свое время нравоучительных романах «Памела», «Кларисса Гарло», «Грандисон».

В области живописи отметим, например, развитие в Англии на протяжении всего 18 в. картин особого рода, представляющих собой небольшие групповые портреты, где фигуры изображаются в интерьере или на фоне пейзажа и в которые введен определенный сюжетный мотив — занятия музыкой, танцами, охота, прогулка, а чаще всего семейные беседы (почему, вероятно, их и называют «conversation

pieces», то есть «разговорные сцены»). В этих своеобразных композициях, отражающих специфические особенности быта высших слоев английского общества того времени, совмещаются черты, свойственные буржуазному бытовому жанру голландцев, а с другой стороны — галантным сценам французского рококо.

Во второй половине 18 в. много примеров такого сближения дворянских и буржуазных вкусов дают архитектура и декоративно-прикладное искусство.

Однако процесс умеренной демократизации социальных концепций и эстетических вкусов высших классов далеко не исчерпывал ни всех сложных и острых противоречий эпохи, ни всех ее достижений. Смелые порывы творческой мысли в Англии той поры объективно связаны с народными чаяниями, с попытками лучших умов разобраться в конкретно-исторических итогах революции 17 столетия для судеб народных, понять, что несет с собой массам промышленный переворот.

В годы революции в среде самого народа родилась высокая мечта. Это был утопический коммунизм Уинстенли — руководителя представителей наиболее радикального течения в английской революции — диггеров. Величие народной борьбы ощутил поэт и публицист революции Мильтон; в период торжества реакции после возвращения Стюартов он имел мужество воспеть эту борьбу в библейских образах грандиозной поэмы «Потерянный рай». Уродство нравов и политические противоречия Англии после 1689 г. отразила горькая сатира Джонатана Свифта — его памфлеты и бессмертная книга «Путешествия Гулливера».

Под впечатлением пауперизации крестьянина и ремесленника, сопровождавшей утверждение в Англии принципов буржуазной собственности, некоторые из деятелей английского просвещения, твердо верившие в то, что эти принципы разумны, задумываются над тем, как должно их использовать, чтобы найти путь к благосостоянию и культуре для человека труда. Мы видим такие попытки у Даниэля Дефо

и у замечательного художника первой половины 18 в. Уильяма Хогарта. Правдиво изображая современный быт, они невольно выявляют не только отвратительные пережитки феодального прошлого, но и темные стороны буржуазного уклада жизни. Генри Фильдинг, крупнейший мастер реалистического романа, талантливо и убежденно связывал задачи просвещения, воспитания общества с защитой прав и достоинства простолюдина.

Как только с началом промышленного переворота стала обнаруживаться оборотная, антигуманистическая сторона буржуазного прогресса, многие деятели английской культуры начали настоящую войну против таких кумиров, как «расчет» и «польза».

Зачинатели идейного и литературного течения, получившего название сентиментализма, утверждали необходимость согласия разума с человеческим чувством и даже провозглашали первенствующее значение последнего, подчеркивали ценность личности. В отрицании справедливости законов купли-продажи заключается правота Стерна, Гольдсмита, Шеридана в их романах и комедиях.

Представления о значительном и прекрасном, воплощенные Рейнольдсом в его лучших портретах или Гейнсборо в его полных лиризма портретных и пейзажных полотнах, в сущности, также идут вразрез и с ограниченным буржуазным здравым смыслом, мещанской моралью и с кастовыми аристократическими предрассудками.

Так в 18 в. в самых ярких явлениях английской литературы и искусства наметились две передовые художественные концепции, которые разовьются в 19 в. в искусстве многих стран,— критический реализм и прогрессивный романтизм.

## Архитектура

А.И.Венедиктов

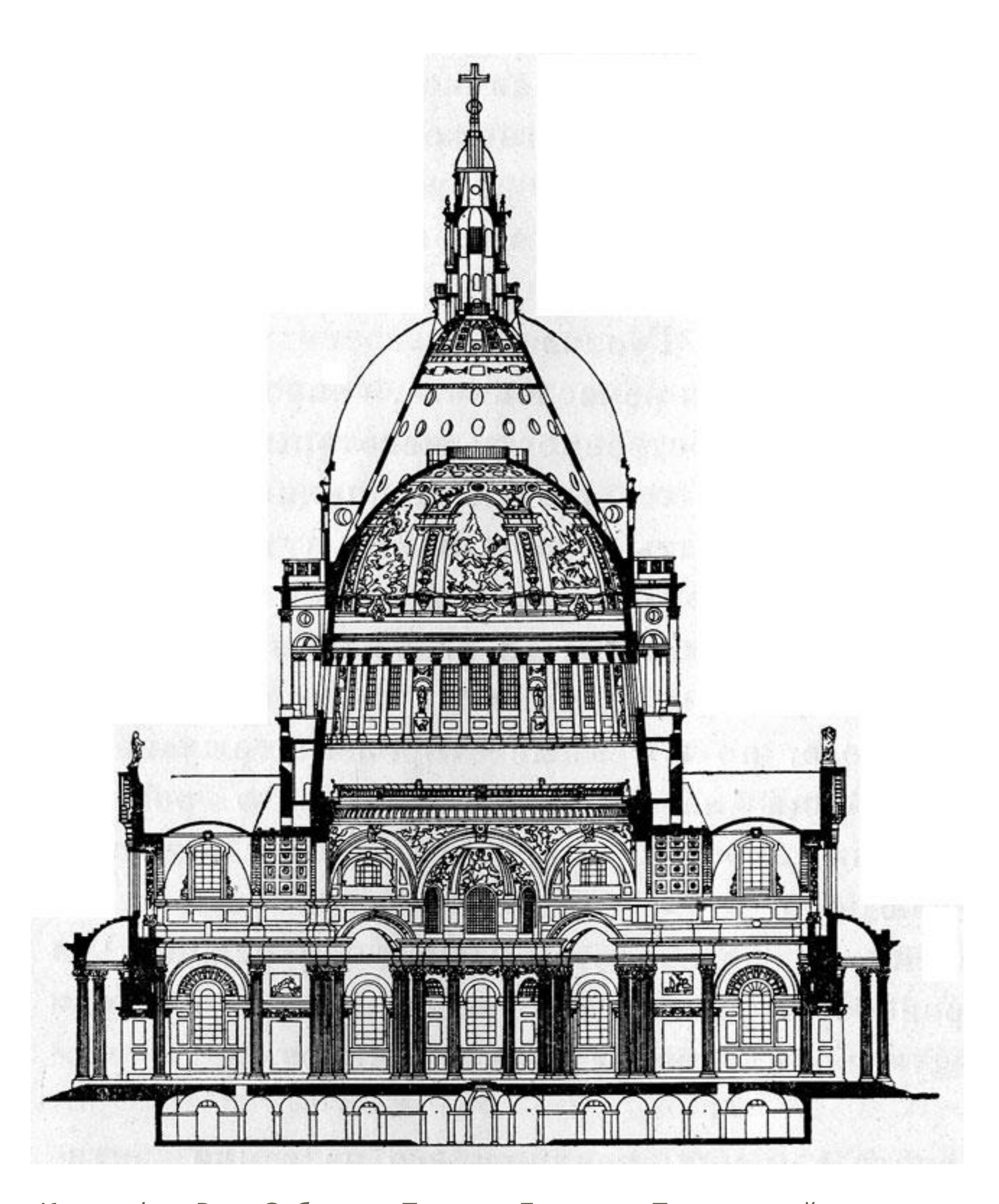
Наиболее крупные явления английской архитектуры рассматриваемого периода относятся к последнему тридцатилетию 17 века. Продолжателем классика английского зодчества Иниго Джонса явился Кристофер Рен (1632—1723), остававшийся ведущим мастером английской архитектуры также на протяжении первой четверти 18 века.

Рен получил очень широкое образование: до того как он всецело обратился к архитектуре, он занимался математикой и астрономией. Совершив в 1665 г. поездку во Францию, он познакомился с Жюлем Ардуэном-Мансаром и другими французскими зодчими и с их работами, а также с Бернини, привезшим в Париж проект Лувра.

После «Великого пожара» 1666 г., уничтожившего большую часть Лондона, Рен создает проект коренной перепланировки города, отвергнутый, однако, реакционно настроенными властями. В то же время Рен получил крупнейший заказ на строительство нового собора св. Павла и на составление проектов ста сгоревших приходских церквей, из которых он выстроил более пятидесяти.

Собор св. Павла в Лондоне, строившийся Реном на протяжении тридцати шести лет (1675— 1710), стал величайшим культовым сооружением протестантского мира (длиной он превосходит Кельнский собор, высотой купольной части — флорентийский собор Санга Мария дель Фьоре). Римскому католическому собору св. Петра, строившемуся многими архитекторами на протяжении полутора веков с лишним, как бы намеренно был противопоставлен лондонский протестантский собор, сооруженный одним мастером в один строительный период, всего за три с половиной десятилетия. Первый составленный Реном проект с центрическим планом в форме равностороннего креста с притвором был отвергнут консервативным духовенством. Второй, осуществленный проект имел более традиционную вытянутую форму с разделенным столбами и арками на три нефа главным помещением и с просторным подкупольным пространством на пересечении нефов с трансептом.

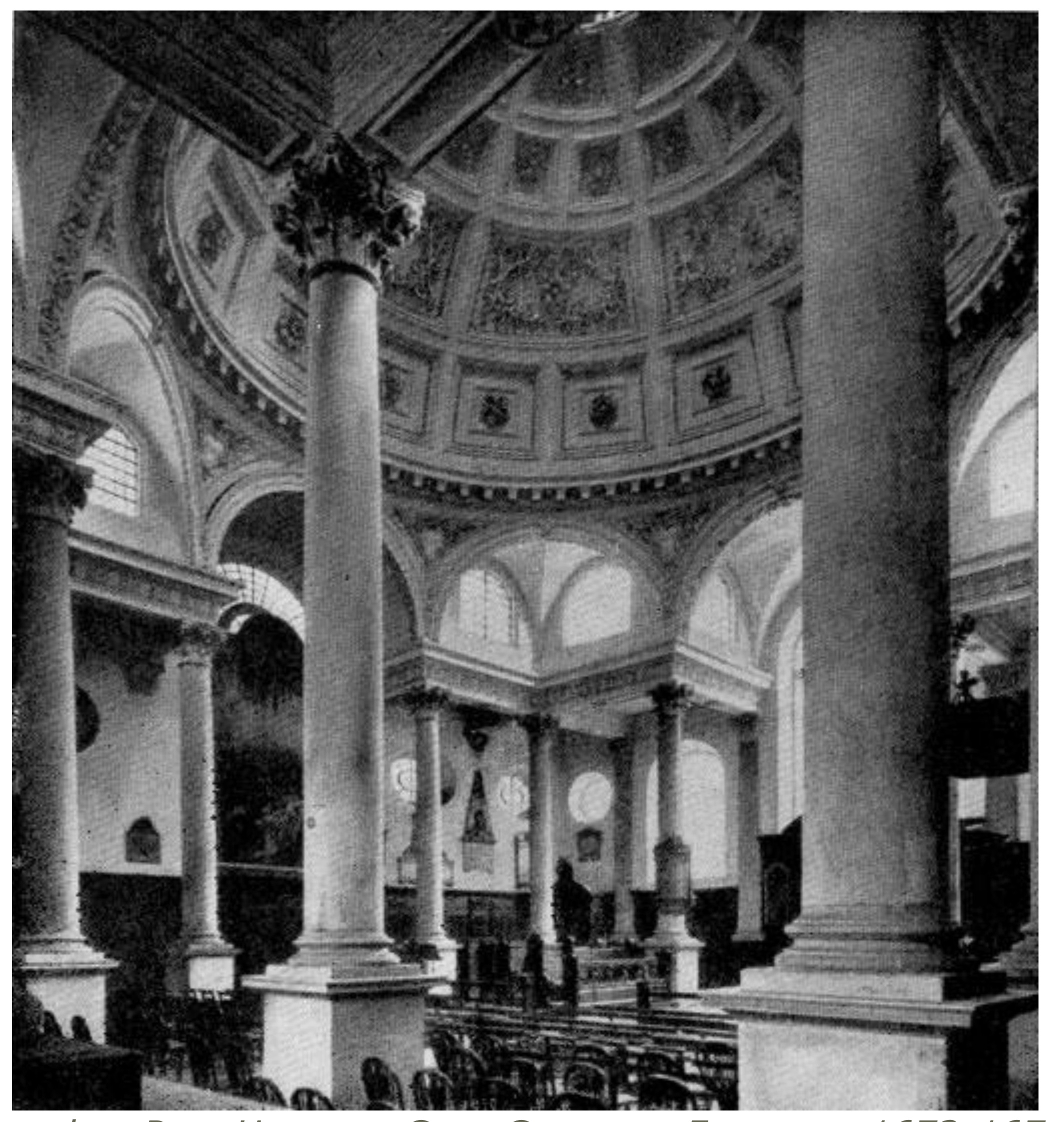
Математические познания Рена пригодились ему в трудной задаче возведения купола, решенной им блестяще, с расчетом тонким и глубоким. Конструкция опирающегося на восемь столбов тройного купола сложна и необычна: над внутренней кирпичной оболочкой полусферической формы расположен кирпичный же усеченный конус, который несет венчающие собор фонарь и крест, а также третью, деревянную, крытую свинцом наружную оболочку купола.



*Кристофер Рен. Собор св. Павла в Лондоне. Поперечный разрез.*

*Кристофер Рен. Собор св. Павла в Лондоне. 1675-1710 гг. Общий вид с юго-востока.*

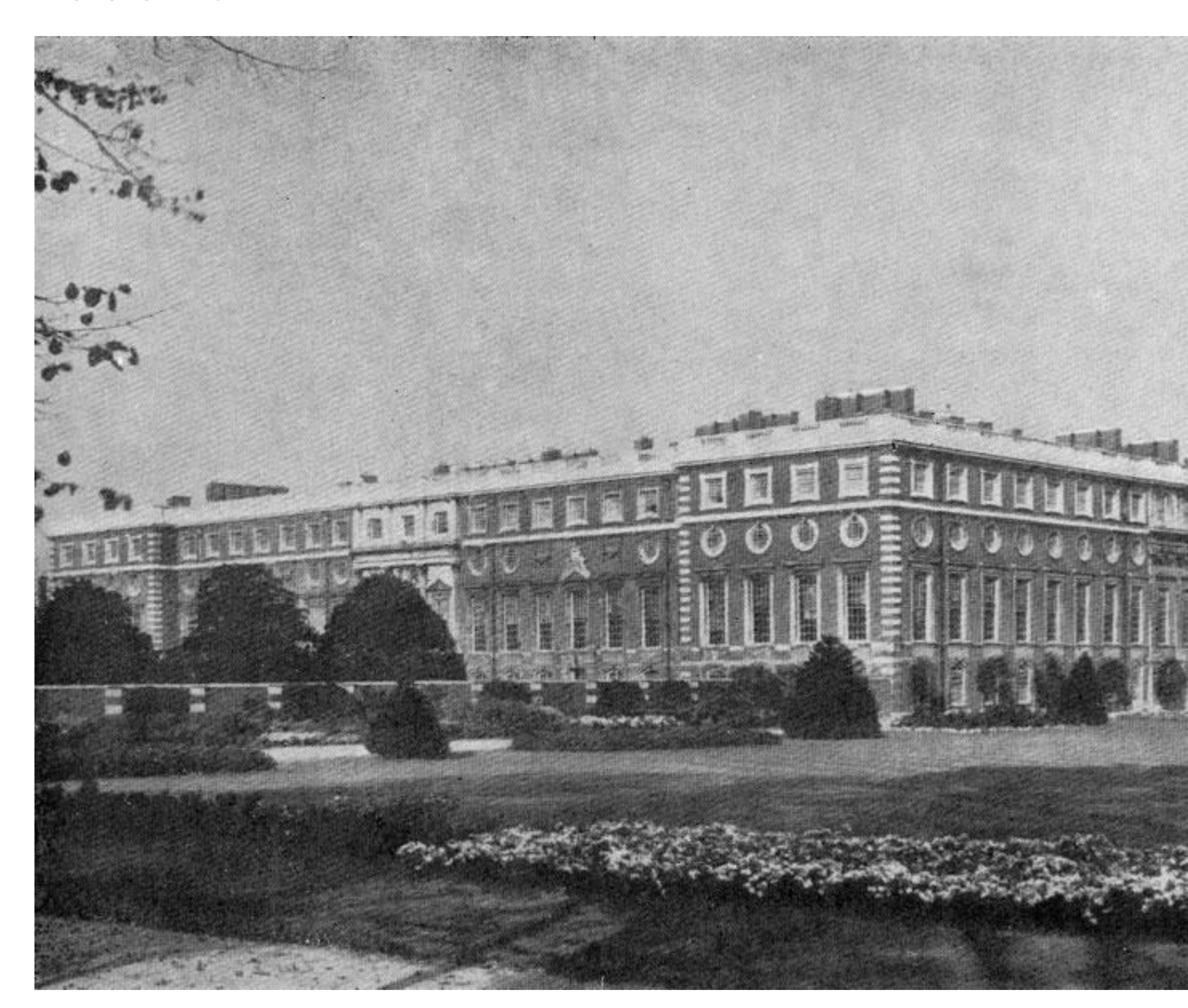
Эффектен внешний вид собора. Два марша широких ступеней подводят с запада к шести парам коринфских колонн входного портика, над которыми расположены еще четыре пары колонн с композитными капителями, несущие фронтон со скульптурной группой в тимпане. Более скромные полукруглые портики поставлены по обоим концам трансепта. По сторонам главного фасада воздвигнуты стройные башни (одна для колоколов, другая для часов), за ними, над средокрестием собора, высится огромный величественный купол. Окруженный колоннами барабан купола кажется особенно мощным потому, что каждый четвертый интерколумний колоннады (так называемой Каменной галлереи) заложен камнем. Над полусферой самого купола вторая, так называемая Золотая галлерея образует обход вокруг фонаря с крестом. Возвышающаяся над Лондоном группа купола и башен — несомненно, самая удачная часть собора, основной массив которого было трудно воспринять целиком, так как он оставался скрытым беспорядочной городской застройкой (сильно разрушенной бомбардировками во время второй мировой войны).



*Кристофер Рен. Церковь Сент Стивен в Лондоне. 1672-1679 гг. Внутренний вид.*

Творческая индивидуальность Рена обнаруживается не менее ярко и в таких его. работах, как, например, лондонские приходские церкви. Изумляет разнообразие и остроумие квадратных, прямоугольных, овальных планов этих построек, обычно небольших размеров, сама конфигурация которых часто объяснялась мастерским использованием тесных, неудобных участков, отводимых для их строительства. Исключительно разнообразна архитектура самих церквей и их колоколен, то близких по формам к готике, то строго классических. Достаточно назвать оригинальную по композиции внутреннего пространства купольную церковь

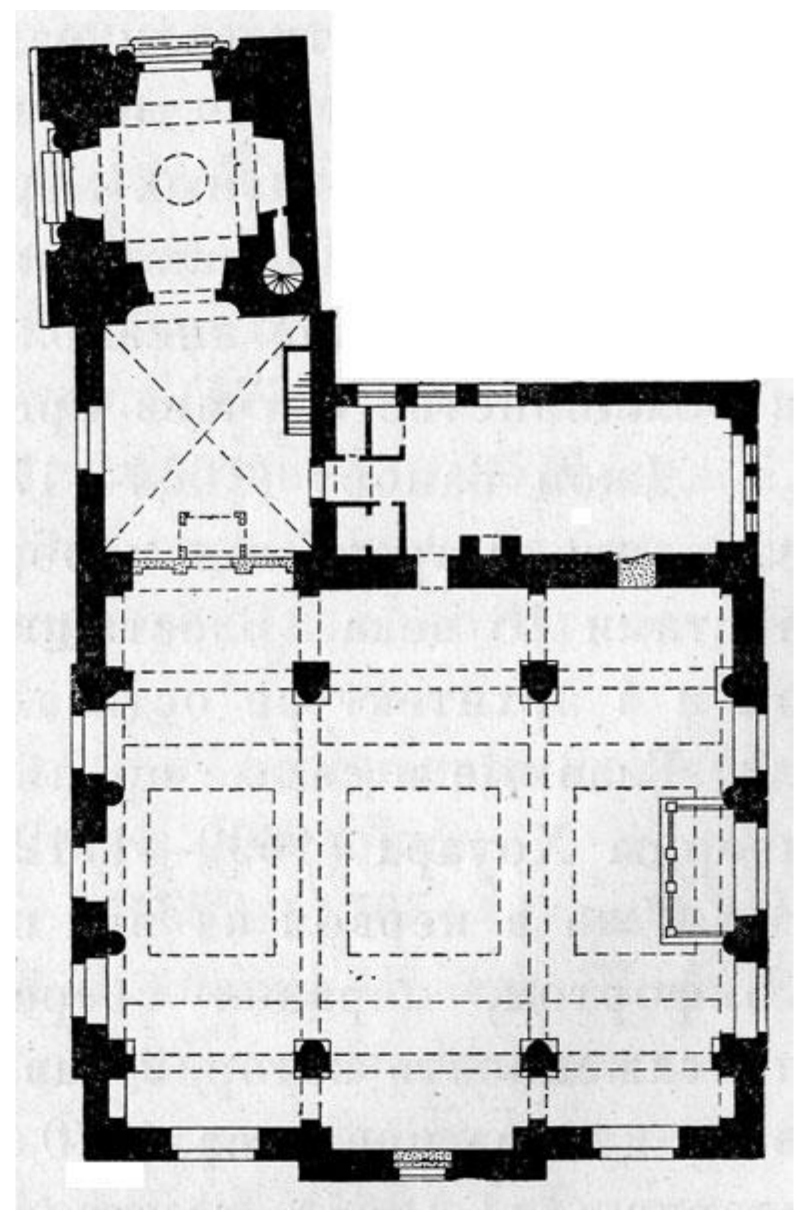
Сент Стивен (1672—1679) или же церковь Сент Мэри ле Боу (1671—1680) с ее замечательной по красоте силуэта стройной колокольней.



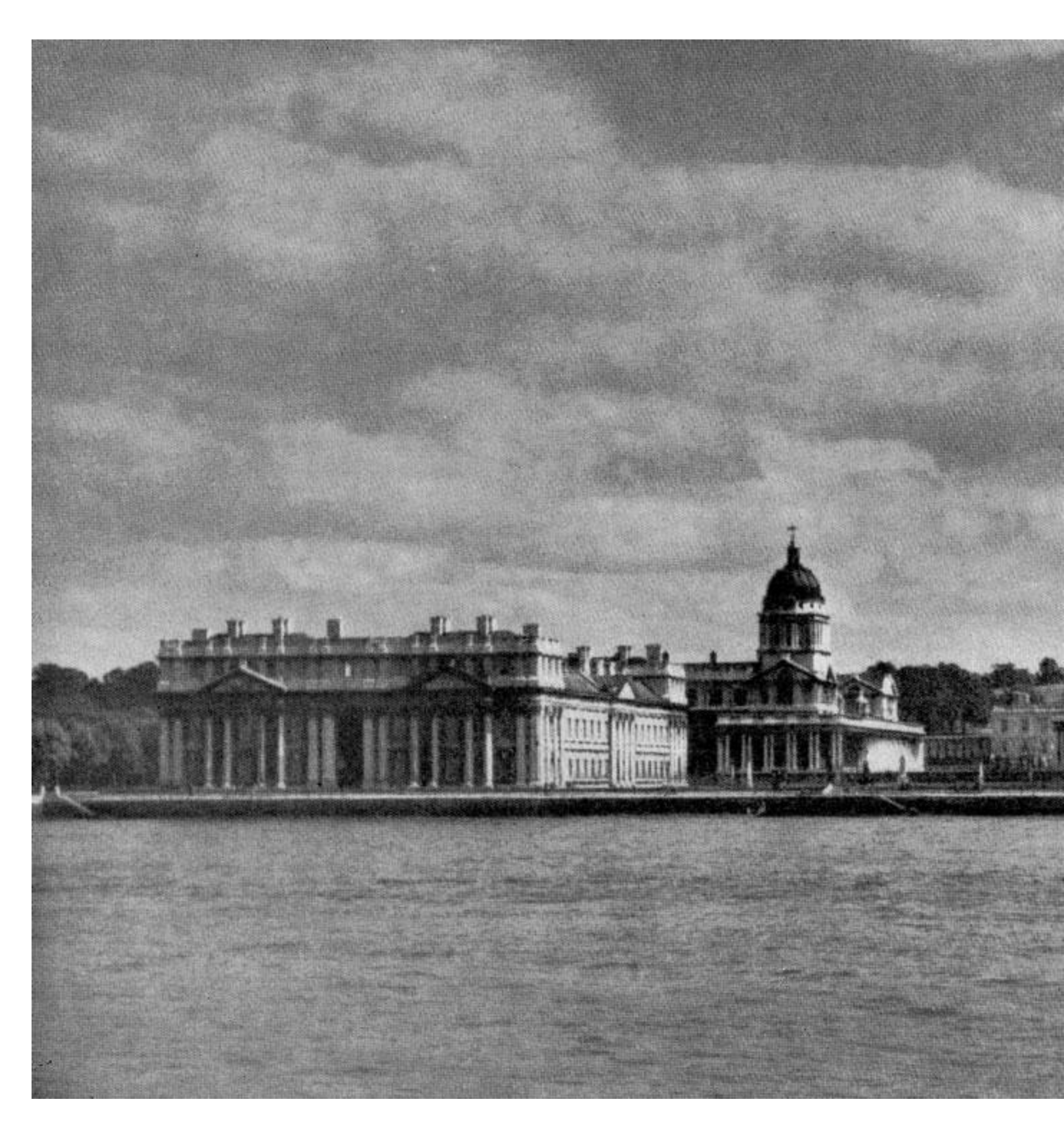
*Кристофер Рен. Парковый фасад дворца Хемптон-корт в Лондоне. 1689- 1694 гг.*

Из гражданских сооружений Рена одно из самых блестящих — новые части дворца Хэмптон-корт. В 1689—1694 гг. им были выстроены корпуса вокруг так называемого двора с фонтаном и фасад, выходящий в парк. В этой оригинальной по замыслу

работе архитектор показал высокое мастерство, строгий вкус и умение эффективно использовать материалы — кирпич и белый портландский камень.



*Кристофер Рен. Церковь Сент Мэри ле Боу в Лондоне. План.*

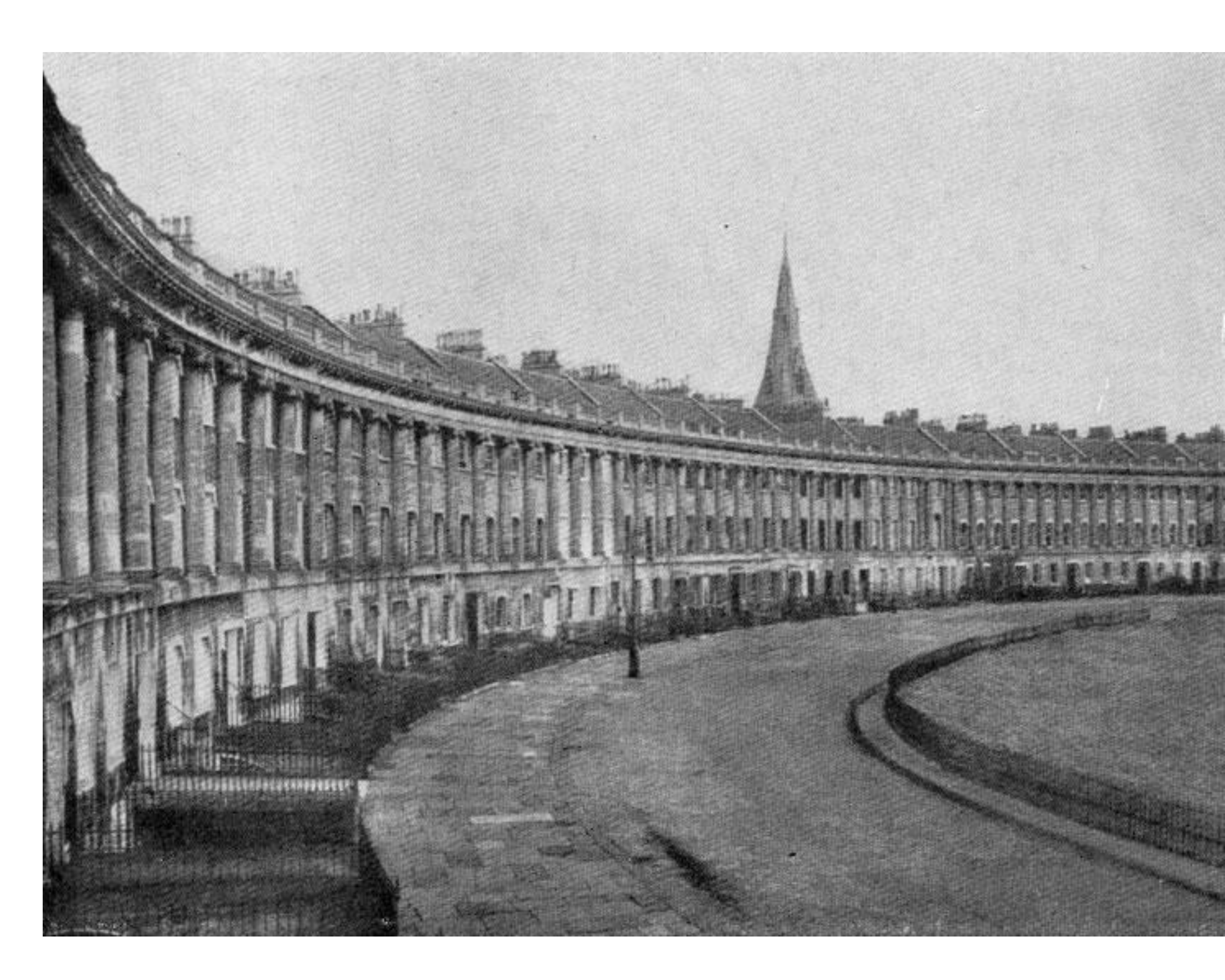


*Ансамбль Гринвичского госпиталя в Лондоне. 1664-1729 гг. Архитекторы Иниго Джонс, Кристофер Рен, Джон Ванбру, Николас Хоксмур. Общий вид со стороны Темзы.*

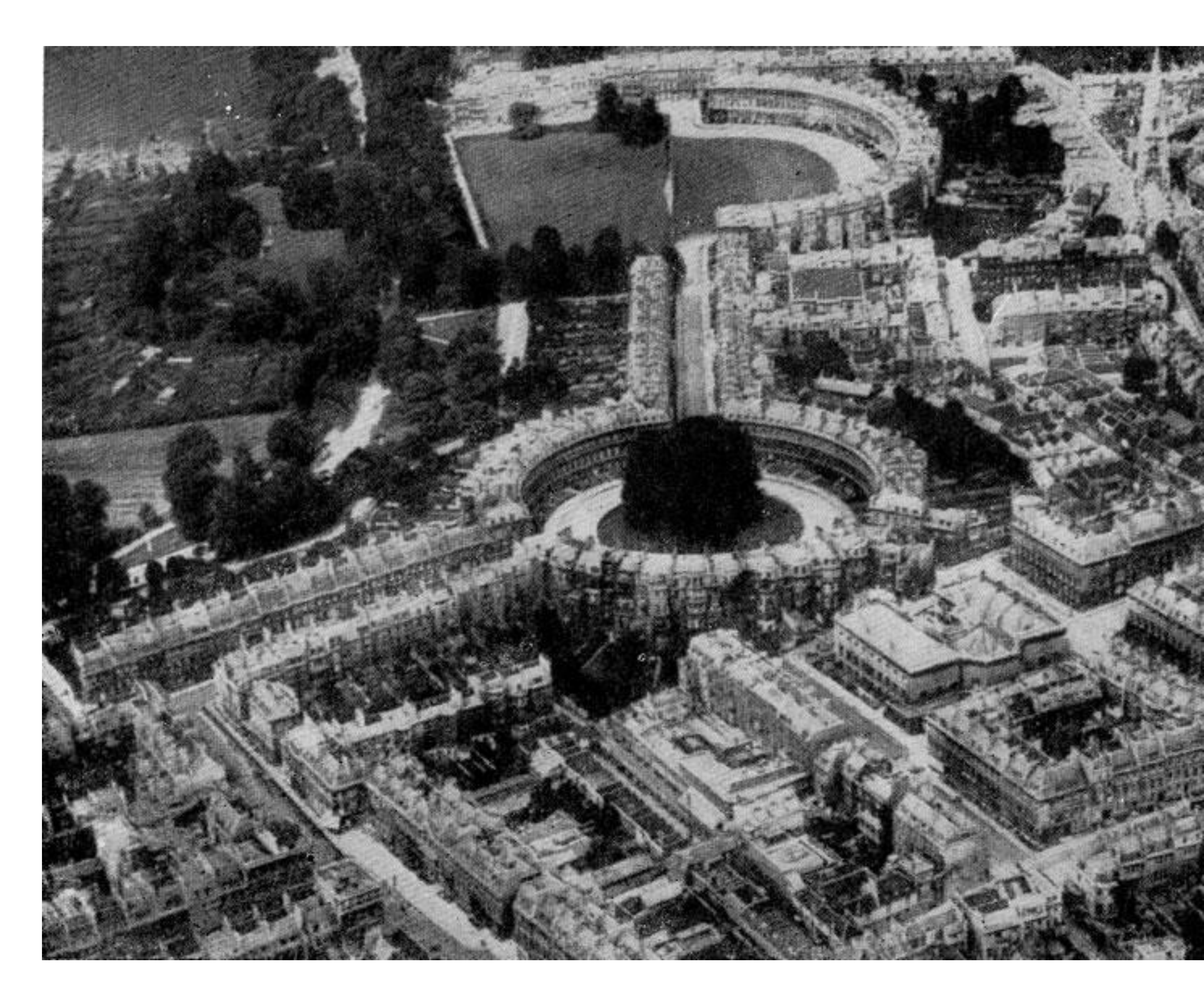
Плодовитый мастер, Рен строил не только дворцы и церкви. Им был окончательно разработан план Гринвичского госпиталя (первоначальный замысел которого принадлежит, по-видимому, Иниго Джонсу), а также сооружен другой госпиталь в Челси. Он обстраивал район Темпл в Лондоне, выстроил ратушу в Виндзоре. В Кембридже ему принадлежит здание библиотеки Колледжа Троицы (Тринити-кол-ледж), прототипом которой послужила библиотека св. Марка в Венеции. В Оксфорде, где Рен преподавал в молодости астрономию, им выстроен так называемый Шелдоновский театр — большое круглое помещение для лекций и докладов, в котором использованы мотивы архитектуры древнеримского театра Марцелла; там же он выстроил библиотеку в Куинс-колледже и обстроил внутренний двор в Тринити-колледже. Использованные в этих постройках мотивы венецианского и римского зодчества получили у Рена оригинальное истолкование и вошли в историю английской архитектуры как создания национального гения.

В жилых загородных и городских домах в это время создается тип кирпичной постройки с отделкой из белого камня, ставший образцом для позднейшего английского строительства. Примерами могут служить приписываемые Рену поместья Грумбридж-Плейс в Кенте и «Дом с лебедями» (Суон-хауз) в Чичестере.

В отличие от Иниго Джонса Рену на протяжении его долгой и плодотворной деятельности удалось осуществить почти все свои замыслы. Как истинный гуманист, Рен работал для просвещения и народа, он строил не только церкви, но и госпитали, библиотеки, не только дворцы, но и скромные жилые дома. Рен пошел по пути, предуказанному Джонсом, но, в отличие от Джонса, впитавшего в Италии дух эпохи Возрождения, в классицизме Рена, пережившего эпоху пуританства, более явственно выражено рассудочное начало.



*Джон Вуд Младший. Застройка площади Роял-Кресент в Бате.*
*1767- 1775 гг.*



*Бат. Центральная часть города. Круглая площадь (Сёркус), построена в 1754-1764 гг. архитекторами Джоном Вудом Старшим и Джоном Вудом Младшим. Аэрофотосъемка.*

В английской архитектуре 18 в. большое значение имело вновь пробудившееся увлечение творчеством Палладио. К 1742 г. вышли уже три издания архитектурного трактата Палладио. С середины века начинается публикация самостоятельных исследований по античной архитектуре. Роберт Вуд в 1753—1757 гг. издал увраж, посвященный развалинам Пальмиры и Баальбека, Роберт Адам опубликовал в 1764 г. зарисовки и обмеры дворца Диоклетиана в Сплите в

Далмации. Все эти издания способствовали развитию теории архитектуры и воздействовали на архитектурную практику того времени. Новые идеи нашли свое отражение в крупных градостроительных мероприятиях, например в планировке и застройке города Бата (1725—1780), площади которого представляют собой наиболее законченные классицистические ансамбли Англии. Архитекторы 18 в.— это уже в большинстве случаев профессионалы и теоретики.

Джон Ванбру (1664—1726) занимает промежуточное положение между разносторонне одаренными и образованными мастерами 17 столетия и узкими специалистами 18 века. Блестящий офицер, придворный остроумец, модный драматург, он и в архитектуре оставался одаренным дилетантом.

Главные и самые крупные его работы — это выстроенные в первые годы 18 в. дворцы Хоуард (1699—1712) и Бленхейм (1705—1724).

*Джон Ванбру. Дворец Бленхейм в Оксфордшире. 1705-1724 гг. Центральная часть главного фасада.*

Уже в первом из них он, пытаясь сочетать версальский размах с английским комфортом, поразил современников прежде всего размерами своей постройки, протяженность которой равнялась 200 м, глубина — почти 130 м, высота центрального купола превышала 70 м. В еще более грандиозном по размерам Бленхеймском дворце, выстроенном для знаменитого полководца герцога Мальборо (259 X 155 м), архитектор попытался улучшить несколько неуклюжий план первой постройки. Соблюдая строгую симметрию, он расположил по обе стороны огромного курдонера еще два двора, которые соединены с главным корпусом галлереями, украшенными колоннадой. В наружной архитектуре дворца Бленхейм ни тяжелый портик главного входа, ни триумфальная арка паркового фасада, ни угловые будто надстроенные башни не радуют глаза: формы здесь тяжелы и грубы. Внутренние помещения дворца неудобны и неуютны. Свойственное классицизму стремление к строгой парадности довольно механически сочетается у Ванбру с восходящей к барокко поверхностной пышностью. В его архитектуре, по выражению одного из современников, «тяжелой по форме и легковесной по существу», нетрудно обнаружить явные признаки эклектизма.

Николас Хоксмур (1661—1736) был более скромным, но более достойным продолжателем Рена. Он вел строительство лондонских церквей, из которых наиболее интересна церковь Сент Мэри Вулнос (1716—1719) с фасадом, украшенным рустом, и окруженной колоннами прямоугольной в плане колокольней, завершенной двумя башенками с балюстрадой. Хоксмур работал после своего учителя в Оксфорде, где выстроил новый корпус Куинс-колледжа с монументальным дворовым фасадом и своеобразным входом (1710—1719). Наконец, еще при жизни Рена и после его смерти Хоксмур в 1705—1715 гг. продолжал строительство Гринвичского госпиталя. Расположенный на берегу Темзы, этот один из самых значительных и по размерам и по художественным

достоинствам памятников английской архитектуры принял при Хоксмуре окончательный вид.

Большой комплекс госпиталя, где теперь расположено военно-морское училище, состоит из четырех корпусов, образующих прямоугольные дворы с просторной площадью между передними корпусами, обращенными к реке портиками фасадов. Широкие ступени, по обе стороны которых расположены величественные купольные постройки, ведут на вторую площадь между второй парой дворов. Хоксмур достойно завершил сооружение, начатое Джонсом и продолженное Реном.

Уильям Кент (1684—1748) был виднейшим английским палладианцем первой половины 18 века. Вместе с лордом Берлингтоном, мнившим себя архитектором, он спроектировал и выстроил виллу в Чизвике (1729,) наиболее удачную из многочисленных английских вариантов палладиевской виллы Ротонда. Более свободно чувствовал себя Кент при строительстве замка Холкхэм-холл (1734), где органично связанные с центральным корпусом четыре флигеля (с часовней, библиотекой, кухней и комнатами для гостей) выходят в окружающий их парк. Особенно велики заслуги Кента в садово-парковом искусстве, где он известен как «отец современного сада».

Самая зрелая работа архитектора — скупой по формам безордерный фасад казарм конногвардейского полка (Хорз-Гардс, 1742—1751) в Лондоне.

*Джеймс Гиббс. Библиотека Редклиффа в Оксфорде. 1737-1749 гг.*

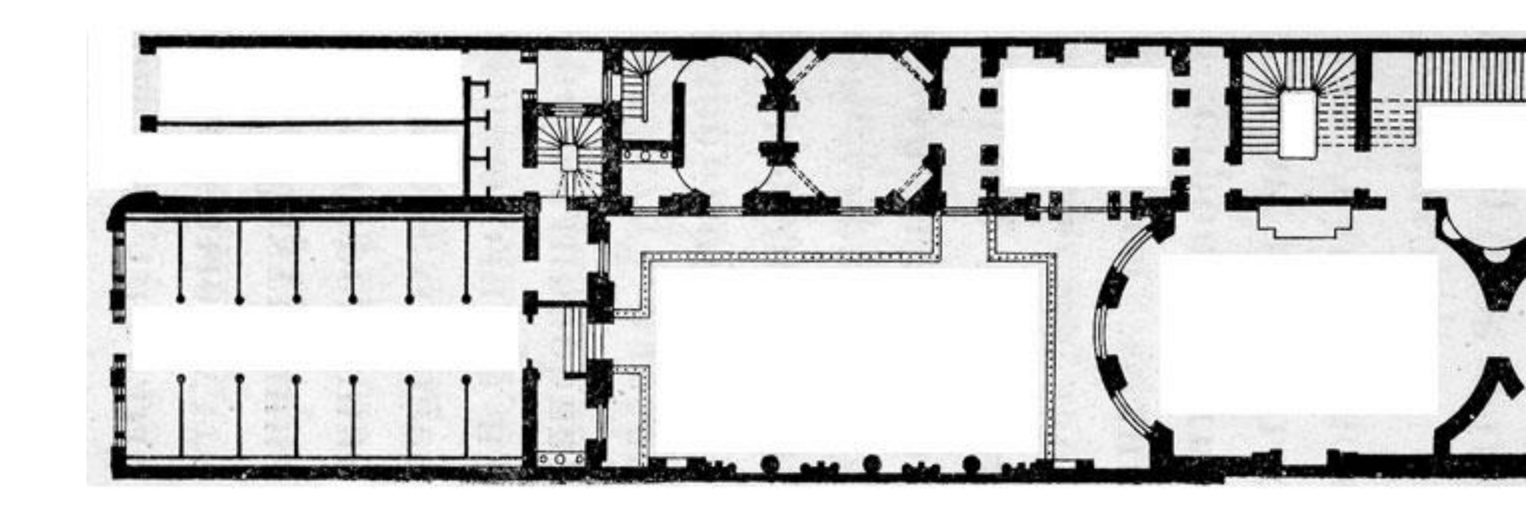
Архитектор и теоретик архитектуры Джеймс Гиббс (1682—1765) — наиболее яркая индивидуальность в английской архитектуре первой половины 18 века. Пройдя школу у Филиппе Ювары в Турине, он также усвоил ордерную и пропорциональную систему Палладио. Наиболее значительная из его построек и по масштабу и по художественным достоинствам — так называемая Редклиффовская библиотека в Оксфорде (1737—1749), исключительное по своеобразию центрическое сооружение, состоящее из шестнадцатигранного цоколя, цилиндрической основной части и купола. Массивный рустованный цоколь прорезан большими арочными дверными и оконными проемами; круглая часть расчленена парными трехчетвертными колоннами на шестнадцать простенков с двумя ярусами чередующихся окон и ниш. Над балюстрадой, завершающей основной цилиндрический объем, вздымается увенчанный фонарем купол. Вполне выражающая свое назначение, строгая и монументальная университетская библиотека занимает, бесспорно, одно из первых мест среди лучших памятников английской архитектуры.

Своеобразны и лондонские церкви Гиббса, строительство которых он продолжал вслед за Реном и Хоксмуром,— двухэтажная церковь Сент Мэри ле Стрэнд (1714—1717) с полукруглым портиком входа и стройной колокольней и церковь Сент Мартин ин-де Филдс (1721—1726) с импозантным коринфским портиком.

Уильям Чемберс (1723—1796) был последовательным представителем палладианства в Англии во второй половине 18 в., когда менее значительные английские архитекторы уже отказались от безуспешных попыток приспособить планы вилл Палладио к условиям английского климата и требованиям английского комфорта.

*Уильям Чемберс. Сомерсет-хауз в Лондоне. 1776-1786 гг. Общий вид со стороны Темзы.*

Пройденному этапу английской архитектуры Чемберс подвел итоги в своем архитектурном трактате и крупнейшей своей постройке, известной под названием Сомерсет-хауз в Лондоне (1776—1786). Это монументальное здание, сооруженное на аркадах субструкций, выходит своими рустованными фасадами на Стрэнд и на набережную Темзы (обращенный к реке фасад достроен позже, в 19 столетии). В помещениях Сомерсет-хауза в 1780 г. разместилась Королевская Академия.



*Роберт Адам. Жилой дом в Лондоне. План.*

Последний палладианец, Чемберс был первым представителем академического направления в английской архитектуре.

Но Сомерсет-хауз, в особенности фасад с трехарочным въездом со Стрэнда и величественный двор здания, достойно завершает большую и блестящую эпоху в истории английской архитектуры.

Неоспоримы заслуги Чемберса и в области садово-парковой архитектуры, где он пропагандировал английский ландшафтный парк. После Кента он работал в парке Кью, где кроме классических павильонов выстроил китайскую пагоду как дань европейской моде на «китайщину» и как воспоминание о совершенном им в юности путешествии на Дальний Восток.

*Джеймс Пейн. Замок Уордор в Уилтшире. 1768-1776 гг. Вестибюль.*

Роберт Адам (1728—1792), другой виднейший английский архитектор второй половины 18 в., часто противопоставляется Чемберсу. В то время как консерватор Чемберс был строгим блюстителем палладианских традиций в архитектуре, Адам, проповедник «новых вкусов», был до известной степени новатором в английском искусстве. Воспринимая по-новому античность, уделяя при этом особое внимание декоративным мотивам, он, по его собственному выражению, «революционизировал орнамент». Возглавляемые им передовые английские зодчие этого времени много сделали для того, чтобы проводимые им новые художественные тенденции распространились с отделки интерьеров (их образцом может служить созданный архитектором Джеймсом Пейном вестибюль замка Уордор в Уилтшире, см.илл.) на мебель, ткани, фарфор.

Характерный образец творчества Адама — замок Кедлстон-холл (1765—1770), выстроенный и отделанный им внутри по составленному другими архитекторами палладианскому плану (с полукруглыми крыльями, примыкающими к центральному зданию). Но расположенные по главной оси самые большие парадные помещений замка принадлежат, несомненно, Адаму. Замысел большого холла, где за несущими лепной потолок коринфскими колоннами из искусственного мрамора стоят в нишах стен античные статуи, и перекрытого куполом салона, стены которого расчленены нишами и табернаклями, навеян, вероятно, античными памятниками, с которыми Адам ознакомился во время поездки в Далмацию, где он изучал дворец Диоклетиана в Сплите. В еще большей степени отвечали новым изысканным вкусам приемы отделки других, меньших по размерам помещений — лепнина потолков и стен, украшения каминов. Изящный фасад клуба Будль в Лондоне (1765) дает представление о том, как Адам решал внешний облик здания.

*Роберт Адам. Жилые дома квартала Адельфи в Лондоне. 1768-1772 гг.*

Архитектурная деятельность Роберта Адама была исключительно широкой. Вместе с братьями Джеймсом, Джоном и Уильямом, своими постоянными сотрудниками, он обстраивал целые улицы, площади, кварталы Лондона. Преодолев прежнюю палладианскую замкнутость, изолированность архитектурного объема, братья Адам выработали приемы формирования целостных городских кварталов (главным образом жилой застройки) на основе единого архитектурного ансамбля. Таковы площадь Фицрой-

сквер, квартал Адельфи, названный так в честь самих братьев Адам («адельфос»—по-гречески «брат»). В результате более поздних перепланировок и перестроек города (а также после воздушных бомбардировок во время второй мировой войны) от обширной строительной деятельности братьев Адам уцелело немногое. Но традиции их искусства долго сохраняли свое значение в английской архитектуре. Уже сильно эллинизированный стиль братьев Адам нашел отое продолжение в так называемом «греческом возрождении», начало которого относится к концу 18 в.,— направлении недостаточно творчески оригинальном и в большой степени эклектичном. Своего полного развития это направление достигло в английской архитектуре первых десятилетий следующего, 19 века.

## Изобразительное искусство

М.А.Орлова

Героика английской буржуазной революции не получила сколько-нибудь значительного отражения в изобразительном искусстве. На это были свои причины. Революция осуществлялась в религиозной форме, и крайние протестанты-пуритане, не признававшие никакой пышности культа, отрицательно относились к живописи.

Они с тем большей враждебностью смотрели на это искусство, что его поощрял король. Эти обстоятельства, а также тот факт, что в предшествующее время — в эпоху Возрождения — не сложилось собственно английской традиции в живописи на библейские и мифологическе сюжеты, помешали появлению картин, отражающих события 1640—1660 гг. в той торжественной иносказательной форме, в тех библейских одеждах, в каких показал эти события поэт английской революции Мильтон. Но время революции наложило определенный отпечаток на искусство портрета.

При дворе Карла I Стюарта работал в течение ряда лет блестящий фламандец Ван Дейк. У английских портретистов

того поколения, которое формировалось при Ван Дейке, поражает то, как быстро, отказавшись от присущей прежде английскому портрету плоскостности, узорчатости, перенимают они систему приемов станковой живописи, сложившуюся к тому времени в крупнейших художественных школах Европы, осваивают моделировку формы светотенью, учатся передавать материальность предметов. Конечно, в этом сказалось влияние Ван Дейка, но, помимо того, в самой английской живописи, видимо, назрела потребность в новых средствах выражения.

Своеобразными чертами отличается творчество рано умершего Уильяма Добсона (1611—1646). Его портретам свойственны нервная экспрессия и драматизм; художник как бы окружает изображаемых людей той напряженной атмосферой, в какой жило английское общество накануне революционных событий.

Укажем на одно из интереснейших произведений Добсона — двойной портрет «Стоун Старший и его сын» (собрание герцога Нортамберлендского) и на портрет Абрагама ван дер Дорта, хранителя картин и редкостей Карла I (ок. 1640; Ленинград, Эрмитаж).

Если Добсон был связан с двором Карла I, то Роберт Уокер (1607—1657) известен как портретист Оливера Кромвеля. На маленьком портрете Кромвеля из Эрмитажа в постановке фигуры, в плавном жесте руки видно, что Уокер кое в чем еще следует схеме парадного портрета. Но небольшие масштабы изображения, скупая гамма свинцово-серых тонов, почти мелочная точность каждой детали, выбор костюма — боевые латы, простой полотняный воротник — все говорит о том, что художник пытался вложить в портрет пуританский идеал скромности и стойкости.

Обновление портретной миниатюры — искусства, очень распространенного в Англии той поры,— оказалось особенно плодотворным. Об этом свидетельствует творчество талантливейшего Сэмюэля Купера.

Сэмюэль Купер (1609 —1672) обучался у своего дяди, миниатюриста Джона Хоскинса Старшего. Предполагают, что до 1642 г. Купер ряд лет провел на континенте, во Франции и Голландии. Но это не помешало ему остаться глубоко английским художником.

В своих маленьких портретах Купер, в отличие от его предшественников, с необычайной силой передавал пластику лиц. Современники свидетельствуют, что он любил рисовать с натуры при свечах, когда тени резче моделируют форму, и что с его портретов чеканили портретные медали. В его портретах, особенно в тех, которые художник сохранял у себя для работы над повторными изображениями той же модели, лица переданы с удивительной жизненной полнотой, аксессуары же и фон только подсказаны выразительными свободными ударами кисти. Купер работал на картоне или плотной бумаге, писал, как и многие другие миниатюристы, гуашью, но, в отличие от них, применял и прозрачные краски.

Творческое кредо Купера представляется отнюдь не столь узким, как у Уокера: время бурных исторических потрясений, в какое жили они оба, внушило Куперу глубокий интерес к проявлениям человеческого характера.

Точные, конкретные характеристики и вместе с тем образы суровой мужественной силы создал Купер в своих портретах Кромвеля (ок. 1750; лучший — в собрании Бокклю) и его сподвижников («Генерал Монк» в Виндзоре и другие). Стройную гармонию составляют в миниатюрах Купера живые тона карнации, блеск доспехов и фон, иногда — дымчато-серый, чаще — синий, издавна любимый английскими миниатюристами и воспринимаемый нами у Купера как прозрачная синева неба.

Продолжая работать в годы Реставрации, Купер в это время особенно часто писал молодых женщин и юношей, томных, изящных и все же полных чувства, характера,— портреты королевы Катерины Браганца, леди Каслмен или обаятельный образ подростка — герцога Монмаута (все — в Виндзоре).

Способность Купера выявлять в человеке активно личное начало и сохранять вокруг него как бы самую атмосферу, в которой жило общество, можно считать важнейшим реалистическим достижением всей английской портретной живописи 17 века.

В период Реставрации законодателем художественной моды в Лондоне становится живописец иностранного происхождения, сын выходца из Голландии, Питер ван дер Фас, прозванный Лели (1618—1680). В творчестве Лели снова возродился парадный, притом поверхностно подражательный портрет. Лели оставил обширный цикл портретов придворных красавиц (так называемые «Виндзорские красавицы»; 1662—1665). Написанные гладко и тщательно, они выдают благоговение живописца перед роскошными драпировками, мехами, жемчугом, свидетельствуют об определенных навыках в передаче телесности обнаженных плеч, рук и в то же время о полном равнодушии художника к внутреннему миру тех, кого он пишет («Леди Байрон», «Графиня де Гремон», «Мисс Джейн Килуэй» и другие портреты во дворце Хэмптон-корт). Правда, в серии портретов адмиралов в Гринвиче (1665—1667) характеристики становятся у Лели серьезнее, но цикл «Виндзорские красавицы», пользовавшийся шумным успехом, более типичен для него.

Как среди последователей Ван Дейка, так и среди английских живописцев, работавших одновременно с Лели, есть портретисты, обладающие чертами оригинальности. Таков Джон Райли (1646—1691), отличавшийся трезвым реализмом взгляда на человека, писавший портреты, свободные от какой-либо лести. Полны достоинства на его полотнах две пожилые женщины — королевская кормилица («Миссис Элиот»; Кенсингтонский дворец) и придворная горничная («Бриджит Холмс», 1686; Виндзор), а портрет любимца Карла II графа Лаудердейла (Мидлсекс, Сайон-хауз)— это почти разоблачение чванливого ничтожества.

После Лели самым популярным портретистом стал его младший современник, тоже иностранец Годфри Неллер из Любека (1646/49—1723).

Неллер оставил целый ряд трафаретно решенных парадных портретов («Герцогиня Портсмут», 1684, и др.). Однако в его искусстве ощутимы и новые веяния: едва наметившийся у Лели в портретах адмиралов интерес к практическим занятиям, роду деятельности изображенного лица в творчестве Неллера проявился гораздо яснее и составил основной пафос лучших его портретов. Это «Доктор Бёрнет» (1693), серия портретов членов Кит-кэт клуба (1702—1717) и некоторые другие. Таковы и оба имеющиеся у нас в Эрмитаже полотна Неллера: портрет скульптора Гиббонса за работой (ок. 1690) и портрет философа Джона Локка. Глуховатые краски лишены блеска, но по-своему выразительны; мазок у него уверенный, довольно свободный.

В начале 18 в. в Англии в области портрета еще продолжал работать Неллер; кроме него пользовался известностью ученик Райли Джонатан Ричардсон (1665— 1745), не сумевший, однако, развить достоинства Райли,— портреты Ричардсона отличались статичностью и неуклюжей торжественностью. Пейзажи, главным образом морские баталии, писали тогда по заказам двора голландские маринисты. Развивается также топографический пейзаж (панорамы Лондона и других городов); они приобретают подчас художественные достоинства. Некоторое применение получила декоративная барочная живопись, носившая, однако, подражательный характер; таковы даже лучшие ее образцы — росписи Джеймса Торнхилла (1676 — 1734) в Чезуорте и Гринвиче, его плафон в соборе св. Павла в Лондоне.

Казалось, для английской живописи снова начался длительный период ученичества у мастеров континента. Но уже к 1730-м гг. в Англии появляется самобытный и удивительнейший художник — Уильям Хогарт.

Хогарт принадлежит времени, когда новые буржуазные законы, нормы поведения и морали укоренялись, сталкиваясь с привилегиями и предрассудками, унаследованными от феодального прошлого. Торжествовало при этом самое хищное стяжательство, не брезгавшее ни старыми, ни новыми способами обогащения. С удивительной быстротой скапливались ценности в руках паразитической верхушки общества, а с другой стороны, шло обнищание народных масс.

Стремление осмыслить современную английскую действительность вплоть до самых основных ее противоречий привело Хогарта к замечательным реалистическим завоеваниям, сблизило английскую живопись в его лице с передовой английской литературой и театром первой половины 18 века.

Уильям Хогарт (1697—1764) родился в семье перебравшегося в Лондон сельского учителя. Первоначально Хогарт учился у гравера по серебру. Вскоре он переходит к самостоятельной работе: исполняет гравюры для книготорговцев и книжные иллюстрации, среди них — гравюры к «Гудибрасу» Батлера (1726). Тогда же урывками Хогарт посещает школу художников Вандербэнка и Шерона и затем Торнхилла, на дочери которого он женится, романтически похитив ее, в 1729 г. Около этого времени (1728—1729) он пишет первую картину на сюжет «Оперы нищих» Гэя, а несколькими годами позже, в 1731 г., Хогарт создает под общим названием «Карьера проститутки» серию из шести картин, явившуюся важной вехой в его творческом формировании. Содержание этой серии перекликается с романом Дефо «Молль Флендерс». Но это не иллюстрации — это история, взятая художником непосредственно из жизни. Деревенская девушка, некая Мэри Хэкабаут, приезжает в Лондон, попадает в руки старой сводни тетки Нидхем, становится содержанкой и оканчивает свою жизнь среди обитателей лондонского «дна».

Каждое из полотен изображает определенный узловой момент этой типичной в самой своей ординарности истории:

приезд Мэри в Лондон и встречу со сводней, Мэри в доме ее «покровителя», арест Мэри как девицы легкого поведения и так далее, вплоть до печального конца ее жизни.

Создавая из каждой сцены самостоятельное целое, художник несколькими важными подробностями связывает ее с тем, что ей предшествовало и что последует. Так, в сцене прибытия девушки в Лондон гусь в ее корзинке с провизией служит напоминанием о деревне, откуда она приехала, а фигура джентльмена, разглядывающего ее с циничным любопытством и опустившего руку в карман за кошельком, как бы указывает на то, какая судьба ее ждет.

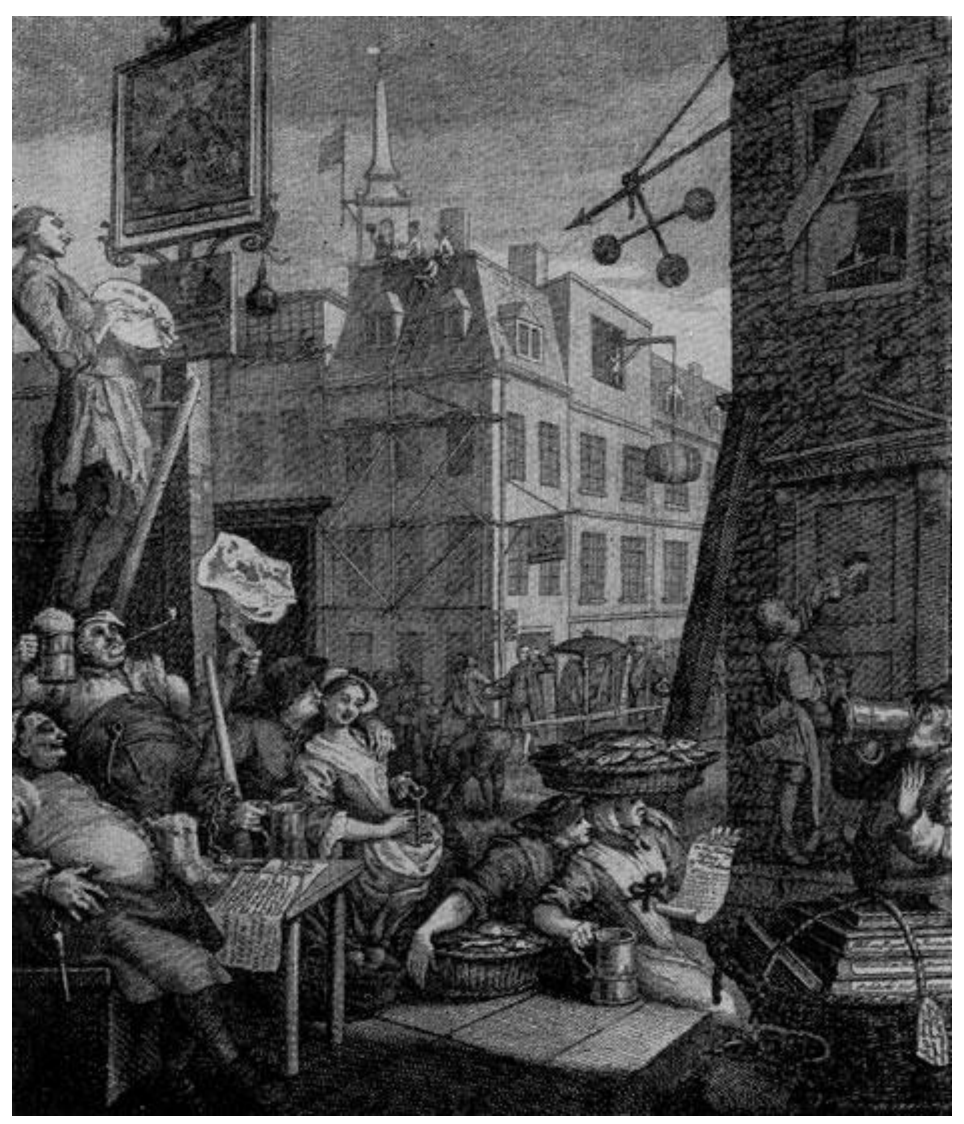
Эти полотна погибли от пожара в 1755 году, но история Мэри дошла до нас в собственноручных гравюрах Хогарта. Широким распространением их он стремился как бы во весь голос изобличать порочность нравов своего времени, поучать, предостерегать. Гравюры были быстро распроданы, что принесло ему известность и необходимые материальные средства. Так Хогарт нашел возможность избежать зависимости от высокопоставленных заказчиков и покупателей, возможность обращаться к широким кругам зрителей.

*Хогарт. Оргия. Картина из цикла «Карьера мота». 1737 г. Лондон, музей Джона Соуна.*

В 1735 г. он пишет и гравирует новую серию из восьми картин. Это «Карьера мота»— история распутно прожитого наследства (сейчас картины находятся в музее Соуна в Лондоне). Вскоре после путешествия Хогарта в Париж (1743) появляется самая значительная и мастерская по выполнению серия его картин—«Модный брак» (1743—1745; Лондон, Национальная галлерея).

«Модный брак»—повесть о женитьбе разорившегося графского сынка на дочери богатого торговца, явлении весьма обычном в Англии времен Хогарта,— о кутежах мужа и о ничем, за исключением любовной интриги, не заполненной жизни жены. История эта кончается трагической развязкой — смертью графа, заколотого любовником графини, попадающим за это на виселицу, и самоубийством графини.

Выразителен уже первый эпизод — «Брачный контракт», который заключается как коммерческая сделка. Вторая композиция изображает утро в доме молодых. Опрокинутые стулья, которые лениво поднимает заспанный слуга, валяющиеся на полу игральные карты, музыкальные инструменты и тетрадь нот — все говорит о вчерашнем празднике, окончившемся изрядной вакханалией. Довольно миловидная графиня небрежно потягивается, вот-вот зевнет и выражает полное безразличие к своему супругу, ввалившемуся в комнаты, не сняв шляпы, и тяжело рухнувшему в кресло,— он, по всей видимости, развлекался на стороне. Управляющий с пачкой счетов в руке удаляется, воздев очи к небу, словно призывая его в свидетели полной невозможности вести деловой разговор. Все, что происходит в картине,— взаимоотношения между действующими лицами, каждая физиономия, каждый жест — обрисовано чрезвычайно ясно и наглядно. Это же относится и к другим композициям цикла. Мягкие созвучия красок, розовых и серебристо-серых, или оливковых, розоватых и коричнево-золотистых, передают внешнее благополучие и нарядность этого быта, а композиция картин, полных суматошного движения, отвечает внутренней пустоте и разладу в жизни героев «Модного брака». О тонком колористическом мастерстве Хогарта свидетельствует его маленький эскиз «Сельский бал», или «Маскарад на ассамблее Уанстед» (Южно-Лондонская художественная галлерея), исполненный, как предполагают, для задуманной, но не осуществленной художником серии «Счастливый брак». Он изображает веселый танец забавных провинциальных сквайров и их дам. Эскиз этот полон движения, чудесен своей гармонией приглушенных, матовых розовых, серых и зеленовато-голубых тонов.



*Хогарт. Улица Пива. Гравюра на меди. 1751 г.*

Жизнь лондонских улиц, где встречаются представители всех слоев общества, Хогарт показал в композициях «Саутуоркская ярмарка» (1733), «Четыре времени суток» (ок. 1736), «Переулок Джина» (1751) и «Улица Пива» (1751). «Переулок Джина» изображает ужасы пьянства. Переулок заполнен шатающимися, дерущимися, валяющимися на земле пьяными. Мать, одурманенная хмелем, роняет из рук младенца; ради глотка джина другая женщина отдает под заклад последний скарб, ремесленник — свои инструменты. Изможденные люди похожи на скелеты, обтянутые кожей,— здесь пьют голодные, голод заставляет одного из бродяг отнимать кость у собаки. Противопоставляя «Переулку Джина»

более умеренную в питье «Улицу Пива» — благополучное местопребывание преуспевающих лавочников, Хогарт преследовал цели нравоучения, но жизнь, так честно им показанная, подводит к выводам, не совпадающим с намерениями самого художника: отчаянное пьянство оказывается спутником отчаянной нужды.

Особое место в творчестве Хогарта занимает серия гравюр «Леность и прилежание» (1747/48), в которой художник наиболее пространно развивает свою положительную программу. Этот цикл переносит нас в обстановку ткацкой мануфактуры 18 в.; главными действующими лицами здесь являются мастеровые; в их среде пробует найти художник положительный образ. Но в поисках идеала он не может еще подняться выше буржуазной утопии, рисующей личное трудолюбие и добродетель ничего не имеющего трудящегося как гарантию его благосостояния и благополучия. Прилежный подмастерье женится на дочери хозяина, богатеет и становится лорд-мэром Лондона. Путь ленивого — азартные игры, воровство, убийство и смерть на виселице. В этой серии все время чувствуется искусственность противопоставлений — недаром гравюры эти перегружены надписями нравоучительного свойства.

Последняя значительная серия картин Хогарта — «Выборы в парламент» (ок. 1754) представляет собой обличение системы выборов. Серия открывается изображением предвыборного банкета; затем показано, как борющиеся партии, не брезгуя никакими средствами, развивают агитацию в захолустном городке, одном из так называемых «гнилых местечек»; далее — сбор голосов, где голосовать приводят и приносят идиотов и умирающих; и, наконец, триумфальное шествие кандидата-победителя (это фигура портретная), которого проносят в кресле по улицам. Но между его приверженцами и противниками борьба еще не прекратилась, и вот начинается потасовка: мелькают кулаки, цеп какого-то поденщика кружит в воздухе, летят испуганные гуси, убегает свинья с поросятами, положение героя событий оказывается весьма шатким.

Современная западная критика, в том числе английская, часто преуменьшает значение созданного Хогартом обличительного бытового жанра. Нередко в ней встречаются утверждения, что «карикатура встала между ним и жизнью», что Хогарт в этих его произведениях является лишь подражателем театра и литературы его времени.

Своими сериями-хрониками Хогарт действительно прокладывал путь бытовой и политической карикатуре. И все же они представляют собой нечто иное, чем карикатура. Мир не теряет в глазах этого художника своей чувственной прелести; уродливы, нездоровы только способы использования жизненных благ в современном ему обществе. Чтобы выразить это, Хогарту нужны были образы большой жизненной полноты. Не случайно он так дорожил возможностями живописи, которые тонко понимал и эффективно использовал. Хогарт стал основоположником критического реализма в графике и живописи. Он был в этом соратником выдающихся писателей и актеров своего времени, с глубоким уважением относившихся к нему. Свифт предлагал ему союз в борьбе с пороками общества, Фильдинг был его другом, как и актеры Кин, Гаррик и другие.

Изучая живопись, Хогарт вряд ли мог пройти мимо реалистических портретов Райли, лучших работ Неллера, мимо жанров фламандцев и голландцев; он, наверно, знал Ватто. В сравнении с этими жанристами проявляется его смелое новаторство: он внес в бытовую живопись сложные коллизии, столкновения, конфликты. Он дал начатки своеобразной режиссуры, необходимой для развития в картине этих драматических конфликтов. Хогарт сумел показать социальные драмы эпохи прямо и непосредственно, не прибегая к иносказанию. Это было важным нововведением в живописи, хотя в самих назиданиях Хогарта есть наивность и узость. Его усилия показать, что трудолюбие, бережливость и благонравие вознаграждаются в обществе, которое он изображает, не увенчались успехом. Но ханжеская проповедь долготерпения ему была чужда.

В творческом наследии Хогарта большое место занимает портрет. Портреты он писал на протяжении всей своей деятельности, начав с «разговорных сцен» — жанра, входившего в моду в его время («Семейство Уолластон», 1730; «Семейство Чомли», 1732, и др.). Лучшие портреты Хогарта относятся к 1740-м годам. В большом фигурном портрете своего друга капитана Корэма, мореплавателя и филантропа (1740; Лондон, Сиротский приют Корэма), Хогарт повторяет схему парадного портрета, однако лишь для того, чтобы создать полотно, воплощающее общественное признание заслуг человека из «средних классов», человека дела. С подлинной симпатией написано в этом портрете отнюдь не аристократическое, полное живого тепла, открытое, добродушное лицо старого капитана.

Своеобразно решен Хогартом его автопортрет (1745; Лондон, галлерея Тейт). Сам портрет овальной формы помещен несколько в глубине; с него на нас смотрит художник, по-домашнему одетый в халат и теплый колпак, а на первом плане изображены его палитра, его верный пес Трамп и любимые книги — Шекспир, Мильтон, Свифт. На палитре — кривая, которую Хогарт называл «линией красоты».

Этим портретом художник как бы скромно чествует себя за многолетнюю работу кистью, за неустанные размышления о жизни и искусстве.

К лучшим работам Хогарта относится ряд портретов родных, друзей и наиболее симпатичных художнику заказчиков. В этих портретах мужчины и женщины всегда серьезны, энергичны, держатся и смотрят решительно и прямо. В портрете молоденькой миссис Солтер (1741/44; Лондон, галлерея Тейт; долгое время этот холст считался портретом сестры Хогарта Энн, есть некоторое сходство с домовитыми горожанками Шардена, а широкая и лаконичная трактовка деталей костюма заставляет вспомнить Хальса.

*Хогарт. Девушка с креветками. 1740-1750-е гг. Лондон, Национальная галлерея.*

Особое место в творчестве Хогарта занимают портреты-этюды людей из народа; портретные головы слуг на полотне, находящемся теперь в галлерее Тейт, и знаменитая «Девушка с креветками», образ которой достоин сравнения с народными образами Хальса и Веласкеса. Это поясной портретный набросок в натуральную величину с молодой рыбачки, несущей на голове плоскую корзину с креветками. Стан ее с высокой грудью облекает невзрачное одеяние неуловимых оливково-серых и коричневых оттенков, поверх белой косынки надета широкополая рыбацкая шляпа также какого-то неопределенного тона. Но вместе с ее темными волосами и глазами, румяными щеками, алыми губами, меж которых сверкает ровный ряд зубов,— все это сливается в великолепный красочный аккорд. Яркая характерность облика девушки, живость движений, излучаемые ею свежесть и здоровье создают образ большого обаяния.

Свои эстетические взгляды Хогарт изложил в трактате, названном им «Анализ красоты» (1753). С желанием найти строгие правила, рационально обосновать сущность прекрасного (в чем у Хогарта значительное место занимает критерий пользы, целесообразности) у художника борется непосредственное чувство восхищения жизнью в ее многообразии, движении, приводящее автора к выводу: «красота покоится на постоянной перемене».

С деятельностью Хогарта связано начало практики общественных художественных выставок. Он был готов воспользоваться любым случаем, чтобы выступить перед широкой публикой, вынести на ее суд свои вещи. Когда из картин, подаренных по инициативе Хогарта Лондонскому приюту, составилась целая галлерея, она привлекла так много народа, что это заставило художников подумать об устройстве чего-либо подобного в более широких масштабах, и в 1760 г. в

Лондоне, в помещении Общества искусств, промышленности и торговли, была открыта первая публичная выставка.

Первая в Англии «академия» — художественная школа с натурным классом — возникла еще в 1711 г. под руководством Неллера. Хогарт приложил свои силы и к этому делу: в 1735 г. он начал преподавать в «академии» своего покойного тестя Торнхилла, реорганизовав ее на более демократических началах.

В конце жизни Хогарт получил звание придворного художника. Трудно, однако, представить себе другого мастера 18 столетия, направленность творчества которого была бы столь далека от общепринятых представлений о придворном художнике, ибо смысл своей деятельности Хогарт видел в том, чтобы сделать искусство активным фактором общественной национальной жизни.

Развитие в Англии обличительного бытового жанра обрывается после смерти Хогарта так же внезапно, как оно началось.

Внешнюю сторону благополучного быта имущих классов отражали так называемые «разговорные сцены». В 1730 — 1750 гг. не было, кажется, в этой стране художника, которому не приходилось бы исполнять за сравнительно скромную плату эти композиции для многочисленных заказчиков из буржуазных семейств и мелкопоместного джентри, показывая их прекрасными хозяевами и людьми изящного вкуса. «Разговорные сцены» писал, например, Френсис Хейман (1708 — 1776), а Джозеф Хаймор (1692 —1780) исполнил в том же духе свои известные картины-иллюстрации к роману Ричардсона «Памела» (1744 —1745). К 1760-м гг. «разговорные сцены» становятся модными даже в великосветских кругах, и Иоганн Зоффани (1734/35 —1810), иностранный художник, работавший в Англии, получает заказы на такие семейные картины от королевской четы («Королева Шарлотта с двумя старшими детьми», ок. 1766/67; Виндзор).

Современник Хогарта Джон Вуттон (ум. 1756) начал писать для любителей охоты небольшие пейзажи с группами охотников с собаками. Позже Джордж Стаббс (1724—1806), знаток конного спорта и анатомии лошадей, создал очень большое количество картин, в которых показывал холеных породистых лошадей на лужайках или возле просторных конюшен, помещичьи выезды на тенистых аллеях («Лора с конюхом и жокеем», 1771, Англия, собрание Монсона; «Леди и джентльмен в кабриолете», 1787, Лондон, Национальная галлерея). Этот спортивно-анималистический жанр на долгие годы утвердился в английской живописи, точно так же как и особый род пейзажа — изображение поместий, «портреты» отдельных усадеб, которые первым стал писать Джордж Ламберт (1700 —1765).

Модный во второй четверти 18 в. портретист Томас Хэдсон (1701 —1764) чрезвычайно обеднил и засушил портретную живопись. В его портретах моделировка объемов становится резкой, ткани приобретают металлический блеск («Портрет композитора Генделя», Оксфорд, Бодлеянская библиотека; «Адмирал Бинг», 1749, Гринвич).

Несравненно одареннее был Аллан Рамзей (1713 —1784), сын шотландского поэта, образованный художник, учившийся в Лондоне, Риме, Неаполе, позже работавший в Италии (1755 —1757). В творчестве Рамзея заметно стремление овладеть опытом современной итальянской и французской живописи. Его ранняя работа «Сэмюэль Торриано» (1738) близка портретам неаполитанца Солимены, у которого он учился; поздние его полотна — портрет жены (ок. 1755; Эдинбург, Национальная галлерея) или «Графиня Эмилия Килдер» (1765; Ливерпуль, галлерея Уокер)— привлекают своей почти французской грацией, нежной серебристостью колорита. Изящество композиции и тонкость живописного исполнения полотен Рамзея позволяют считать его предшественником замечательных английских портретистов следующих десятилетий — Рейнольдса и Гейнсборо.

Перекличку с итальянским городским пейзажем нетрудно заметить в творчестве Сэмюэля Скотта (ок. 1702 —1772). Вслед за Каналегто, который приезжал в Англию в 1746 г., Скотт стал писать виды Темзы и Лондона, топографически точные и вместе с тем тонко передававшие северную атмосферу.

В 1768 г. была основана Королевская Академия художеств — национальная художественная школа и центр творческой и теоретической работы в области пластических искусств. Британская Академия была, по сути дела, детищем новой буржуазной культуры: она родилась как итог новой общественной жизни искусства, как итог первых публичных выставок и их обсуждения в печати, первых попыток создать объединения художников-профессионалов (Общество искусств, 1754; Общество художников Великобритании, 1760, и др.). Но Академия была открыта с условием, что она будет находиться под покровительством короля (и по сей день она именуется Королевской). Покровительство двора придало этому начинанию внешний блеск, однако очень часто консервативные вкусы коронованных патронов Академии самым неблагоприятным образом отзывались на искусстве. И все же создание Академии было важным моментом в истории английского искусства. Академические собрания и выставки, первая из которых состоялась в 1769 г., явились тем общественным форумом, где художники могли высказываться полнее, чем того требовали двор или запросы частного заказчика, где творческие проблемы ставились и решались более широко. Именно так понимал роль Академии первый ее президент — Рейнольдс. Смыслом всей деятельности Рейнольдса было утвердить в английском искусстве высокий и вместе с тем связанный с национальной действительностью идеал.

Джошуа Рейнольдс (1723—1792) был сыном пастора. Еще в доме отца, в родном Плимптоне, будущий художник пристрастился к книгам, интерес к которым помог ему стать впоследствии весьма образованным человеком. Семнадцати лет Рейнольдс поступил в учение к Хэдсону. Проведя у него в

Лондоне два с половиной года, Рейнольдс вернулся домой. Здесь он начал работать над небольшими заказными портретами. С портретами офицеров флота, которых он писал в Портсмуте во время маневров, в его творчество входит образ «героя дня». К 1750—1752 гг. относится поездка Рейнольдса в Италию; возвращаясь обратно через Францию, он проводит месяц в Париже. Обосновавшись с 1753 г. в Лондоне, Рейнольдс становится самым известным портретистом британской столицы.

*Рейнольде. Автопортрет. Ок. 1754 г. Лондон, Национальная портретная галлерея.*

В ранних портретах офицеров флота, вроде «Лейтенанта Робертса» (Гринвич), и в работах, выполненных по возвращении из Италии и Франции, таких, как «Автопортрет» (ок. 1754) или «Портрет леди Анны Порт» (1757; собрание Чомли), чувствуется близость Рейнольдса не к Хэдсону, его учителю, а к Аллану Рамзею. В них столько же свойстве.нного веку изящества то на итальянский, то на французский лад, в них есть та же мягкость общего тона, теплого коричневого или серебристого. Только Рейнольде смелее использует эффекты светотени, и, например, в его «Автопортрете», где молодой живописец смотрит на нас, заслонив глаза от света ладонью, или в портрете миссис Бонфой на фоне деревьев, оживленном игрой солнечных бликов (1753—1754), появляется взволнованность, которой не было в портретах Рамзея.

В 1760-х гг. сказываются в творчестве Рейнольдса уроки, полученные у великих мастеров 16 и 17 вв. Живопись его становится более полнокровной. В одних портретах его воцаряются свобода и непринужденность (портреты писателя Стерна, 1760, и Нелли О'Брайен, ок. 1762, уединившейся в тенистом парке, где ее нашел проникший туда солнечный луч); в других полотнах он создает величавые портреты-аллегории. Примерами ранних портретов в «большом статуарном стиле», как определял его сам Рейнольде, могут послужить портрет герцогини Гамильтон-Арджилл в виде Венеры, изображенной в полный рост в античных одеждах, среди драпировок и колонн (1760), и «Гаррик между музами трагедии и комедии» (1760—1761). Торжественный антураж призван показать в тех, кого изображает художник, вдохновенных служителей прекрасного, но при всей условности этих портретов в них нет холодности и застылости.

Единогласно избранный президентом Королевской Академии, Рейнольде занимает этот пост до конца своих дней. На его парадных обедах и в его мастерской собирается весь цвет лондонского общества — военные и политические

деятели, ученые, писатели, актеры, знаменитые красавицы. В речах, которые президент Академии произносит раз в каждые два года при раздаче академических наград, он ставит с большой широтой и эрудицией вопросы эстетики, теории пластических искусств, вопросы мастерства.

Две линии сохраняются в портретном творчестве Рейнольдса и в пору его расцвета — в 1770—1780-е гг. Портреты, лишенные какой-либо условности, подобные его портрету Стерна, Рейнольдс писал до конца своей деятельности. Портреты «большого статуарного стиля» особенно многочисленны в 1770-х гг.; но еще и в 1784 г. он пишет известное полотно, на котором выдающаяся английская актриса Сара Сиддонс изображена в виде музы трагедии с фигурами Преступления и Возмездия позади ее трона (Сан-Марино, США, галлерея Хантингтон).

Добавим, что в рассматриваемые десятилетия аллегории в классицистическом духе перемежаются у Рейнольдса полотнами, стилизованными под придворный портрет 17 в., что было, видимо, столь же лестно для его заказчиков. Иногда он намеренно повторяет композиции Ван Дейка, иногда даже одевает свои модели в старинные костюмы («Два молодых человека», 1777—1779, Лондон, Национальная галлерея; «Мальчик из семьи Кру в костюме Генриха VIII», 1776).

В некоторых портретах к замыслу художника явно присоединяются пожелания заказчика, и в них можно встретить то же смешение аристократических и буржуазных вкусов, какие мы видели в модных «разговорных сценах». И родовое имя и семейные добродетели призваны прославить пышные и чуть слащавые композиции, вроде «Трех сестер Монтгомери в виде граций, украшающих цветами изваяние Гименея» (1774; Лондон, Национальная галлерея), сестер Уолдегрев за вышиванием (1781) или монументального портрета семейства герцога Мальборо (1778). Спрос на портреты Рейнольдса очень велик, и он вынужден пользоваться услугами многочисленных помощников.

Лучшие его портреты стоят то ближе к первому ряду его работ, то ко второму. Но это всегда образы, где непринужденность и величавость соединяются вместе, это образы людей, действующих в состоянии высокого душевного подъема, когда их склонности, способности, дарования проявляются особенно свободно и ясно. Знаменателен в этом отношении портрет друга художника, филолога доктора Сэмюэля Джонсона (1772; ныне Лондон, галлерея Тейт.) Во всем облике Джонсона, начиная с небрежно расстегнутого камзола, с жеста пухлой руки, поднявшейся в такт словам, и кончая выражением его лица, чувствуются непринужденная естественность и вместе с тем внутреннее напряжение: глаза прищурены, между бровями легла резкая складка, мясистые губы приоткрыты, как будто он только что высказал суждение, явившееся плодом упорных размышлений.

Архитектора Чемберса Рейнольдс показал размышляющим над чертежом (начало 1780-х гг.; Лондон, Королевская Академия художеств), своего друга адмирала Кеппела — на берегу моря, полным раздумий и решимости (1780; Лондон, галлерея Тейт), полковников Сент Леже (1778; Англия, частное собрание) и Тарлитона (ок. 1782; Лондон, Национальная галлерея)—в моменты боевых схваток. В этих портретах нет аллегоризма. Мы видим реально возможные ситуации, индивидуальные характеры, лица порой привлекательные, порой совсем некрасивые; но в каждое из этих полотен вошла героическая мелодия служения высокому призванию, в каждом из этих образов есть энергия и вдохновение. И когда в женских портретах Рейнольдс воплощает какие-либо искренние порывы чувств, они также становятся прекрасны своим воодушевлением. Это можно сказать о миссис Ллойд, которая лукаво выводит чей-то вензель на стволе дерева (ок. 1776; собрание Ротшильда), и о герцогине Девонширской, увлеченной своим ребенком, почти отвернувшейся от зрителя и свободным движением вскинувшей руку, чтобы, играя, ударить по крошечным ладошкам дочери (1786; Чезуорт, собрание герцога Девонширского). Какая-то царственная свобода выражения чувства есть во взволнованной и стремительной графине Джен

Харрингтон в великолепном портрете 1779 г. (Сан-Марино, США, галлерея Хантингтон).

В 1770—1780-е гг. Рейнольде пишет помимо портретов композиции на сюжеты из мифологии и древней истории. Любопытно отметить, что даже в возвышенных образах мифов и сказаний у него встречаются персонажи с чертами облика, которые стали ему особенно дороги в его современниках.

По заказу Екатерины II в 1788 г. Рейнольде исполнил композицию, символизирующую мощь молодой Российской империи,—«Младенец Геракл, удушающий змей», а в 1788-—1789 гг. для Потемкина — картину, прославляющую великодушие полководца, изобразив Сципиона Африканского, который возвращает дочь побежденного царя ее жениху. Обе находятся в ленинградском Эрмитаже вместе с картиной «Венера и Амур» (1788). В пророке и величественной женщине у колыбели Геркулеса узнавали доктора Джонсона и Сару Сиддонс. Предполагают, что Венера написана со знаменитой красавицы-натурщицы Эммы Лайон, вскоре ставшей леди Гамильтон.

*Рейнольдс. Портрет полковника Тарлитона. Ок. 1782 г. Лондон, Национальная галлерея.*

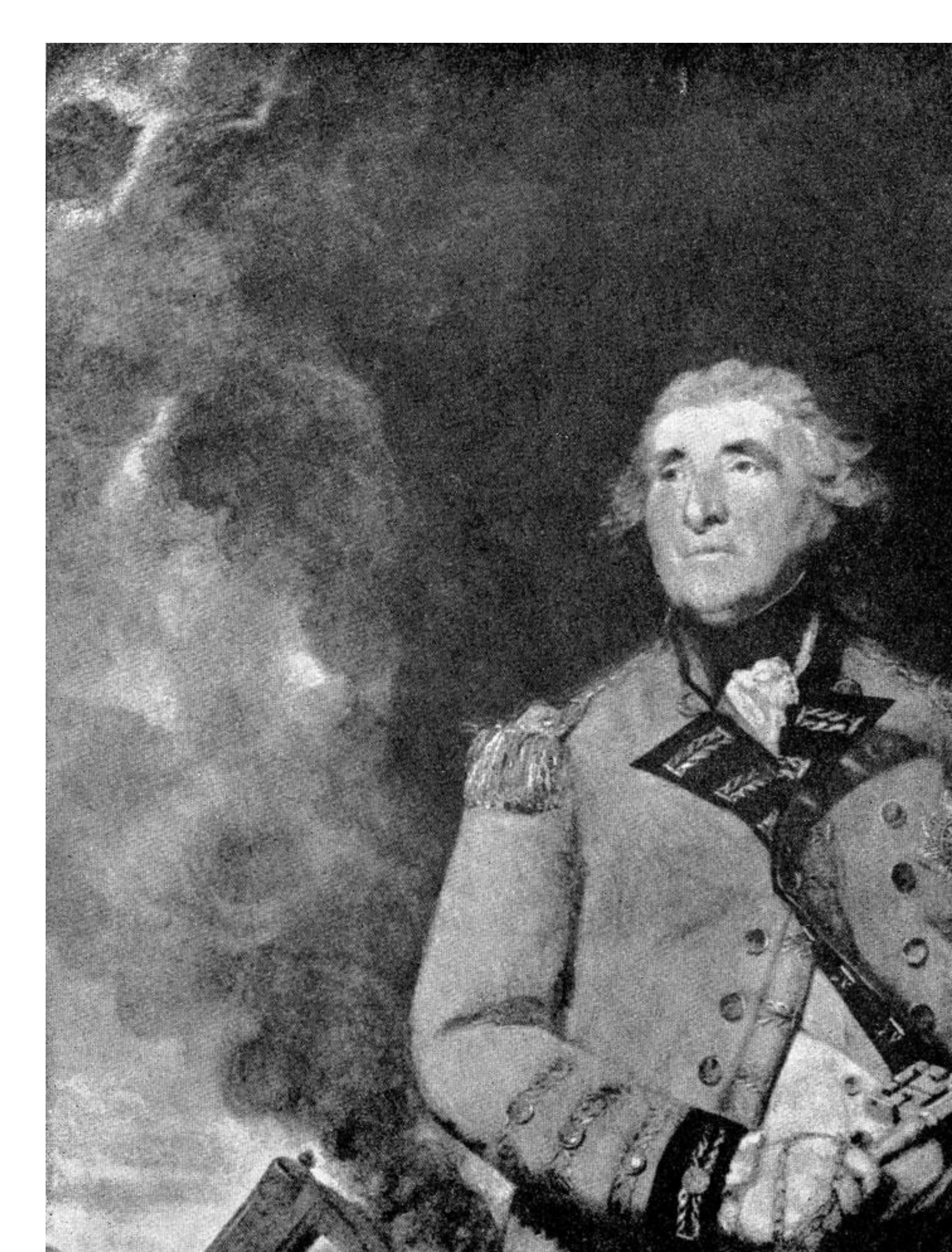
И в картинах и в портретах Рейнольдса человеческая фигура, лицо, руки моделированы всегда красиво и сильно, чему научили его Тициан, итальянцы 17 в. и Ван Дейк. Вместе с тем движение, жест становятся постепенно у Рейнольдса все более характерными, присущими только определенной модели. Это можно сказать о позе Кеппела, о поступи Джен Харрингтон и даже об академически безупречно поставленной в сложном контрапосте и все же полной характера фигуре полковника Тарлитона.

Рейнольдс особенно любит золотисто-красные краски; они господствуют в его картинах, сопоставленные с отдельными пятнами синего, голубого или зеленого, оттеняющими общий горячий тон его полотен (красный занавес в «Венере с амуром» и голубая лента на ее плече, красновато-коричневые знамена в портрете Тарлитона и его зеленый мундир). Живописец не мельчит красочный строй полотна ради сохранения всех деталей; пейзажные фоны и драпировки он набрасывает широко, бегло. Зато с особым увлечением и живостью передает он то густым пастозным мазком, то прибегая к лессировкам тона карнации. В мужских лицах он достигает особенной индивидуальности тона; в женских и детских — большой его свежести и нежности.

В 1781 г. Рейнольдс совершил путешествие во Фландрию и Голландию. Он ближе узнал после этой поездки искусство Рубенса и Рембрандта. Лучшие его мифологические композиции написаны позже этой даты, и, может быть, пример Рубенса сыграл свою роль в том, что Рейнольдс стал особенно смело насыщать эти картины образами, отмеченными чертами национальной характерности. Он помнил о рембрандтовских портретах-биографиях, когда на склоне дней работал над самыми значительными из своих портретов — такими, как портрет юриста Джошуа Шарпа (1786; Англия, собрание Коудри) и лорда Хитфилда, командующего гарнизоном

Гибралтарской крепости (1787—1788; Лондон, Национальная галлерея).

Джошуа Шарп, пожилой человек в черном, сидит на фоне красного занавеса. Тут же книги и черновик деловой бумаги — указания на род его деятельности. Подобные указания есть у Неллера, их дал Хогарт в своем «Капитане Корэме». Однако портреты Неллера покажутся слишком внешними и вялыми, а добрый Корэм — слишком заурядным в сравнении с индивидуальностью, с внутренней активностью этого образа. Словно в глубь себя смотрит Шарп, полуприкрыв опущенными веками темные глаза; губы его твердо сжаты, рука упруго опирается о колено как бы для того, чтобы он мог в какой-то момент быстро распрямиться. Бледность его лица кажется подобной пеплу, покрывающему горячие угли. Всем существом своим приготовился этот человек к решению какой-то трудной, требующей от него величайшей сосредоточенности задачи. Напряженно и бодро звучат в картине ее основные тона — красное, черное, зеленое.



*Рейнольдс. Портрет лорда Хитфилда. 1787-1788 гг. Лондон, Национальная, галлерея.*

Лорд Хитфилд изображен с огромным ключом от крепости в руках возле орудий, на фоне клубов порохового дыма. Контрастом ярко-красного мундира с тонами фона, выбором особой точки зрения — несколько снизу вверх — художник добивается внушительности, монументальности портрета. Приемы эти довольно традиционный но вся фигура старого адмирала, его некрасивое лицо с крючковатым носом и маленькими серыми глазками под густыми бровями написаны с удивительной жизненностью. Это огрубевшее в походах, обветренное красное лицо дышит энергией, и весь облик Хитфилда — это олицетворение непоколебимого упорства в достижении поставленной цели.

Рейнольдс любил показывать в своих соотечественниках смелые проявления инициативы, дарований, вкусов. Так хотел он связать высокие представления о человеке с современной ему действительностью. Однако эта действительность далеко не всегда и не во всем благоприятствовала развитию личности, и в образах Рейнольдса ощущается оттенок некоей романтической исключительности.

В 1789 г. Рейнольдс начал слепнуть и больше уже не занимался живописью. В высказываниях Рейнольдса постоянно развивается мысль о необходимости для художника знать опыт своих великих предшественников. Он утверждал: «Изучая изобретения других, мы сами научаемся изобретать». Он призывал прежде всего обратиться к античности и Высокому Возрождению, почему его взгляды обычно рассматривают как вариант классицистической эстетики. Но тот же Рейнольдс был близким другом Стерна, советовавшего собратьям по перу не думать о догме, искать дорогу к сердцу; и в конце концов художник сам в одной из своих речей провозгласил первенство в искусстве воображения и чувства.

Первым крупным английским пейзажистом был Ричард Уилсон; вместе с Гейнсборо, единственным достойным

соперником Рейнольдса в искусстве портрета и одновременно замечательным пейзажистом, он заложил основы национальной английской школы пейзажа.

Ричард Уилсон (1713—1782), сын священника, родом из Уэльса, учился у одного из лондонских портретистов и в 1740-е гг. сам писал портреты, среди них — типичные «разговорные сцены», а также виды поместий (суховатый «Вид Дувра», ок. 1747). В 1750 г. Уилсон едет в Италию и там решает посвятить себя целиком пейзажу. Вернувшись в Англию в 1758 г., он здесь продолжает писать по итальянским впечатлениям и этюдам виды Кампаньи, Тиволи, Альбано. Это величавые классицистические пейзажи в духе Клода Лоррена и Гаспара Дюге; иногда в них введен какой-либо архитектурный мотив (ранний «Рим, Понте Молле», 1754, Кардифф, Национальный музей Уэльса; «Вилла Адриана», Лондон, галлерея Тейт), иногда мифологические персонажи (например, драматический пейзаж с Ниобеей из Лондонской Национальной галлереи, погибший в годы последней войны). Своя нота Уилсона в этих пейзажах — освещение, трактовка неба. Он любит небо, интенсивно излучающее свет, любит писать облака, то пронизанные солнцем, то темные, клубящиеся (как в «Ниобее»).

Вторая группа работ Уилсона — виды Англии и Уэльса; в них больше естественности и появляется большая прозрачность общего тона, прохладного, голубоватого. Лучшие среди них — пейзажи Уэльса, например «Сноудон» (ок. 1766; Ноттингем, Музей) или вершина горы Кэдер Идрис (ок. 1774; Лондон, галлерея Тейт), где природа поражает своей первозданной мощью.

Третья группа пейзажей Уилсона—виды поместий, которые он продолжает писать и после Италии. Уилсон захватывает в рамки картины широкое пространство; английский загородный дом оказывается у него лишь гармоничным дополнением к пейзажу, и жизнь самой природы составляет лейтмотив таких полотен («Вид Уобёрна», до 1759; пять видов Уилтона и многие другие).

«Ему в Англии принадлежит честь открытия истинных принципов пейзажа»,— говорил о Ричарде Уилсоне величайший английский пейзажист 19 в. Констебл. Но в свое время Уилсон не был оценен. Он очень нуждался и охотно занял скромную должность библиотекаря Академии. В старости, обескураженный и разочарованный, он уехал в родной Уэльс.

Томас Гейнсборо (1727—1788) родился в Суффолке, в местечке Сёдбери, в большой, вначале обеспеченной, а потом обедневшей семье торговца сукном. Зарисовки различных мотивов родного пейзажа — таковы первые опыты Гейнсборо в искусстве.

В 1740 г. он ученик и помощник работавшего в Лондоне гравера-француза Гюбера Гравело. Затем он учился некоторое время живописи у Хеймана и, по-видимому, имел возможность ознакомиться с коллекциями картин голландских художников 17 века. Посетив в 1746 г. Сёдбери, Гейнсборо женится и с тех пор начинает жизнь художника-профессионала. Поселившись в 1752 г. в соседнем городке Ипсвиче, работая над всегда увлекавшим его пейзажем, Гейнсборо для заработка исполняет заказные портреты. Он постоянно сетует, что эти заказы отвлекают его от писания пейзажей. Однако суровой борьбы за кусок хлеба Гейнсборо все-таки не знал благодаря небольшим средствам его жены, незаконной дочери герцога де Бофор.

В ранних портретах или, точнее, небольших портретных композициях, изображавших в пейзаже группы мирно прогуливающихся и отдыхающих английских сквайров, их жен и детей, было некоторое сходство с «разговорными сценами» других художников. Однако Гейнсборо очень далек от любования практической хозяйственной стороной быта. Наслаждение природой разлито в этих картинах, и пейзаж играет в них равную с портретом роль. Мягкие, гармоничные по краскам пейзажи иногда напоминают голландцев, как в картине «Мистер Браун с женой» (1754—1755), иногда же становятся более английскими — в портрете мистера Эндрюса

с женой, отдыхающих под деревом у поля пшеницы, в чудесном автопортрете 1751/52 г. с женой и старшей дочерью (все три картины — в частных собраниях Англии). Написанный еще в Сёдбери пейзаж, известный под названием «Лес Гейнсборо» (Лондон, Национальная галлерея), и «Вид на Дедэм» (1748; Лондон, галлерея Тейт) с их солнечностью и свежестью также представляют собой обогащение голландской традиции непосредственными впечатлениями от родной природы.

Вероятно, в поисках заказчиков художник в 1759 г. переезжает в Бат, тогда модный курорт, где остается до 1774 года. Посещая окрестные богатые имения, Гейнсборо знакомится там с портретами работы Ван Дейка. Это знакомство становится поворотным моментом его творческого развития.

Одна из первых исполненных в Бате работ Гейнсборо — портрет церковного служителя Эдварда Орпина (Лондон, галлерея Тейт). В нем Гейнсборо еще далек от Ван Дейка. Здесь бросается в глаза ясная предметность изображения, правдивость обстановки, простота композиции. Но в этом скромном человеке, отвлекшемся от книги и обернувшемся к светлому окну, есть тихая задумчивость, столь свойственная образам зрелого Гейнсборо.

В образах Ван Дейка Гейнсборо прежде всего воспринимает их тонкую одухотворенность, и во имя утверждения этой одухотворенности, а не высокого социального положения модели принимает он и сами схемы вандейковского торжественного большого портрета в рост. Это можно видеть на таких работах, как портреты леди Молине (1769), Бенджамина Трумена (ок. 1770) или доктора Шомберга (1768; Лондон, Национальная галлерея). Аксессуары, пейзажный фон Гейнсборо пишет свободно, без всякой мелочности, пейзаж теряет самостоятельное значение, становясь лишь аккомпанементом к настроению человека.

Собственно пейзажные полотна Гейнсборо этого периода доказывают, что интерес к пейзажу в нем не ослабевал.

Портрет и пейзаж остаются для него равнозначными, но уже не в рамках одного полотна, а как равноправные жанры.

В своем известном полотне «Повозка со жнецами» (ок. 1767; Бирмингем, Институт Барбера) Гейнсборо находит новую тональность в показе гармонической связи природы и обычной трудовой сельской жизни.

Не раз подчеркивавший свою нелюбовь к книгам, Гейнсборо был зато тонким ценителем музыки. В Бате завязалась его дружба с семьей музыканта доктора Линли, с композитором Абелем, с музыкантом Фишером. Живя в Бате, Гейнсборо начинает с 1761 г. участвовать на выставках Общества художников и в течение ряда лет после 1769 г. — на выставках Королевской Академии.

С переездом Гейнсборо в 1774 г. в Лондон галлерея портретов, созданных им, все увеличивается. Гейнсборо пишет почти тот же круг лиц, что и Рейнольдс; одни и те же писатели, актеры, меценаты позируют и тому и другому художнику. Королевский двор, временами выражавший недовольство энергичным Рейнольдсом, который принадлежал к партии вигов, также оказывал покровительство Гейнсборо. Он остается в центре всеобщего внимания даже тогда, когда, поссорившись с Академией в 1784 г., перестает присылать свои работы на академические выставки.

*Гейнсборо. Водопой. Ок. 1777 г. Лондон, Национальная галлерея.*

Заваленный заказами, живописец лишен в это время возможности работать с натуры над пейзажем. Уже в полотне «Водопой» (ок. 1777; Лондон, Национальная галлерея) больше мечты об успокоительной тишине сельской природы, чем непосредственных наблюдений; то же можно сказать и о «Входе в хижину» (1778; Сан-Марино, США, галлерея Хантингтон) с окруженной детьми молодой поселянкой, хотя характер английского пейзажа удивительно передан в обеих картинах.

Перед портретными работами Гейнсборо конца 1770—1780-х гг. мы с особенной непосредственностью ощущаем в человеке душевный трепет, порой тонкую интеллектуальность. Эти качества объединяют лучшие созданные Гейнсборо портреты высокопоставленных заказчиков с его портретами представителей английской интеллигенции того времени.

Гейнсборо, в противоположность Рейнольдсу, никогда не прибегает к аллегории, его портреты всегда интимнее, и он обычно не подчеркивает ни роль в обществе, ни род деятельности изображаемого лица. Он почти не показывает человека в каких-либо активных состояниях. Его «Полковник Сент Леже» (ок. 1782; Лондон, Бекингемский дворец) мечтательно ждет кого-то в парке, опершись на своего оседланного коня.

*Гейнсборо. Портрет миссис Грехэм. 1777 г. Эдинбург, Национальная галлерея.*

В портрете прекрасной юной миссис Грехэм (1777; Эдинбург, Национальная галлерея) с ее строгой осанкой горячность молодости и чувства не выказываются так бурно, как в «Джен Харрингтон» Рейнольдса. Но с какой-то особой остротой ощущаем мы нервный трепет в этом чуть задорном лице с капризным ртом и упрямо отведенными в сторону темными глазами; полон трепета и пейзаж с купами садовых деревьев и лиловыми тучами, а все остальное — колонна, к которой прислонилась молодая женщина, ее пышный туалет из белого и малинового шелка — кажется только традиционно парадным обрамлением для совершенно новой по своей сути, проникновенной психологической характеристики.

*Гейнсборо. Портрет актрисы Сары Сиддонс, 1783-1785 гг. Лондон, Национальная галлерея.*

У Гейнсборо его «Сара Сиддонс» (1783—1785; Лондон, Национальная галлерея), в отличие от ее рейнольдсовского портрета, изображена отнюдь не в виде музы: художник просто видит в ней интересную собеседницу. На актрисе костюм, в каком ходили по улицам, делали визиты: черная шляпа с перьями на пышных напудренных волосах, белое в голубую полоску платье с длинными рукавами, на колени небрежно брошена муфта. Ее тонкое лицо с блестящими глазами — это лицо проницательного, способного глубоко чувствовать человека. Не подчеркивая ничем род деятельности Сары Сиддонс, не возвеличивая ее аналогиями с древностью, но создав образ высокой интеллектуальности, художник воздал должное своей замечательной современнице. Столь же выразительны портреты композитора Абеля (ок. 1777; США) и музыканта Фишера у клавесина (ок. 1788; Лондон, Бекингемский дворец).

Двойные портреты Гейнсборо — воплощение нежной дружбы. Такие композиции он стал писать еще в Ипсвиче, начиная с нескольких портретов своих маленьких дочерей (1755—1756; Лондон, Национальная галлерея). Затем следует ряд подобных полотен, написанных в Бате: подростки Элиза и Томас Линли (1768; США), «Сестры», и, наконец, можно назвать позднюю работу — так называемую «Утреннюю прогулку» (1785; Лондон, Национальная галлерея). Это двойной портрет некоего сквайра Халлета и его жены, задумчиво идущих вдвоем по аллее парка в сопровождении ласкающейся к хозяйке собаки.

Манера письма у Гейнсборо совершенно иная, нежели у Рейнольдса: он не акцентирует объема, его фигуры всегда удивительно легки и подвижны даже в самых спокойных состояниях. Он дорожит своеобразной выразительностью каждого стремительного динамичного мазка и избегает услуг помощников. Если в полотнах Рейнольдса господствовали

горячие красные тона, то красное у Гейнсборо (например, фон в портрете Сиддонс)—редкое исключение. Его гармонии оливково-серых, зеленовато-палевых и серебристо-голубых тонов необычайно богаты по звучаниям,

*Гейнсборо. «Голубой мальчик» (портрет Джонатана Баттола).*
*Ок. 1770 г. Сан Марина (США}, галлерея Хантингтон.*

*Гейнсборо. Портрет герцогини де Бофор. 1770-е гг. Ленинград, Эрмитаж.*

В портрете герцогини де Бофор из ленинградского Эрмитажа, относящемся к 1770-м гг., полном одухотворенной красоты, жемчужно-серые и голубые тона оттеняют нежность карнации и блеск темных удлиненных глаз-В живописно трактованной одежде, в том, как написано лицо герцогини, можно увидеть очень ясно особенности самой работы Гейнсборо кистью. Он свободно набрасывает на холст чистые, звучные, словно переливающиеся одна в другую краски; мазки, очень длинные или совсем короткие, мелкие, то ложатся параллельно, то образуют изломы, то пересекаются, часто оказываясь как бы смещенными по отношению к границе формы. Но стоит отойти от картины, и эта точно рассчитанная приблизительность мазка превращается в живое мерцание взгляда, в трепет губ, легкое колебание складок ткани. В гамме сине-серых тонов выдержан и знаменитый «Голубой мальчик»—портрет сына богатого промышленника Баттола (Сан-Марино. США, галлерея Хантингтон).

В конце жизни под впечатлением от полотен Мурильо Гейнсборо пишет ряд картин, изображающих типы деревни. В них он как бы приближает к нашим глазам фигурки, населяющие его пейзажи. И в этих своих моделях художник находит тонкость и глубину чувства, способность наслаждаться природой. Особенно хороши своей естественной поэтичностью «Девочка с поросятами» (1782; Англия, собрание Говарда) или поздняя «Девочка, собирающая грибы» (Англия, собрание Уорда).

Как для Рейнольдса были привлекательны своей даровитостью люди самых различных социальных слоев, так для Гейнсборо сложной внутренней жизнью одинаково живут и герцогиня и простолюдин. Если для Рейнольдса душевные и умственные силы человека раскрывались через состояние всегда активное, то для Гейнсборо они обнаруживаются в способности уноситься мыслью далеко от всего окружающего,

мечтать в уединении, на лоне природы, в кругу близких. Именно эта «преданность мечтам» является условием искренности и нравственной свободы человека для Гейнсборо, как одного из представителей предромантизма.

Содержание портретов Гейнсборо осталось непонятым другими английскими портретистами. Пейзажи Гейнсборо были высоко оценены, но только уже следующим поколением английских художников.

Вслед за Рейнольдсом и Гейнсборо в английском портрете выдвигается группа их младших современников — Ромней, Хоппер, Опи и шотландец Генри Реберн, творчество которого в своей основной части относится уже к началу 19 века.

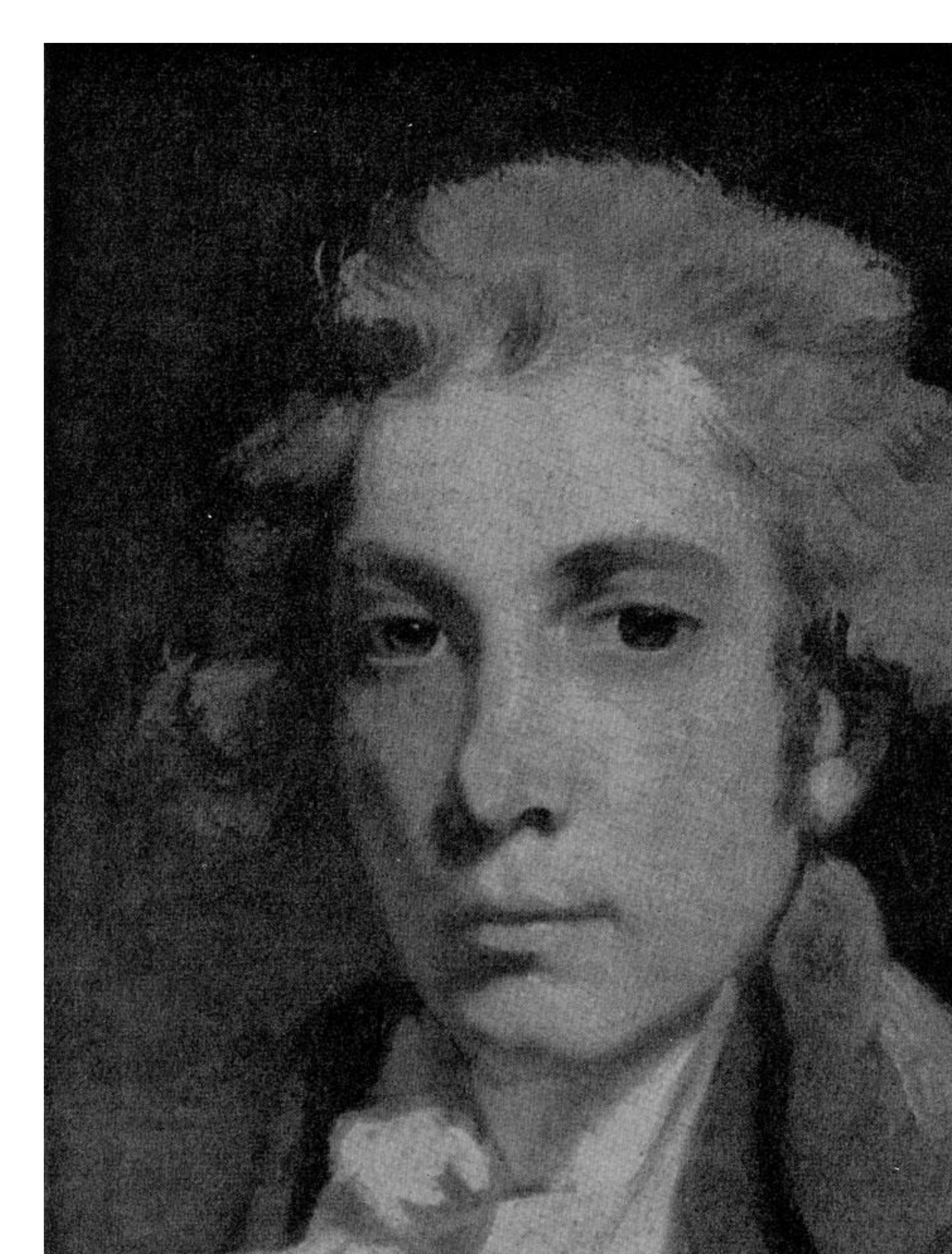
Джордж Ромней, точнее, Ромни (1734—1802), сын столяра, ученик странствующего портретиста, приезжает в 1762 г. в Лондон, необычайно быстро воспринимает новые искания в портретной живописи и становится очень популярным в обществе портретистом.

В 1773—1775 гг. он побывал в Италии. Ромней никогда не выставлялся в Королевской Академии — Рейнольдс относился к нему ревниво и свысока. Но Ромней успешно следовал рейнольдсовским поискам «большого стиля» в портрете. Он не был таким глубоким портретистом, как Рейнольдс или Гейнсборо. Аллегория превращается у него просто в эффектный маскарад; так, он часто пишет знаменитую леди Гамильтон, одевая ее в костюмы богинь, муз, вакханок. В его портретах сохраняются лишь самые туманные намеки на пейзаж, и больше всего удаются ему несложные, цельные характеристики. Но в компоновке портрета Ромней достигает одновременно и уравновешенности и свободы. Он любит изображать свои модели в спокойных состояниях, очень четко строит форму и как бы неторопливо гранит ее мазком. По этой виртуозной, хотя, может быть, несколько холодной манере, по прозрачности красок можно узнать его работы.

*Джордж Ромней. Портрет миссис Грир. 1781 г. Ленинград, Эрмитаж.*

Больше всего у Ромнея портретов, развивающих как бы единую тему безмятежного цветения жизни. Это работы разных лет: «Миссис Карвардин с сыном» (1775; Англия, частное собрание), «Мать и дитя» (ок. 1782), гак называемая «Дочь священника» (Лондон, галлерея Тейт), «Миссис Кери» или портрет юного графа Грея, написанный по окончании этим последним Итонского колледжа (1784; Итон-колледж). Два полотна из ленинградского Эрмитажа — портрет молодой миссис Грир и портрет русского посла в Англии С. Р. Воронцова — удачно характеризуют возможности этого живописца.

Джон Хопнер (1758—1810), гораздо более молодой, чем Ромней, учился уже в классах Королевской Академии, которую окончил в 1775 году.



*Джон Хопнер. Портрет Шеридана. Фрагмент. 1790-е гг. Ленинград, Эрмитаж.*

Первоначальный период творчества, когда он следовал за Рейнольдсом и Ромнеем, был у Хопнера наиболее плодотворен. Хопнер писал много женских и детских портретов, иногда очень поверхностных, однако в мужских портретах ему удавалось создавать значительные характеристики. Таков эскизный, но очень живой портрет писателя Шеридана (Эрмитаж) и внушительный портрет английского государственного деятеля Уильяма Пигта Младшего (Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина).

Джон Они (1761—4807), приехавший в 1781 г. в Лондон из Корнуэлла, неизвестно где и как учившийся и поддержанный радикальным публицистом Питером Пиндаром, обратил на себя внимание знаменитого Рейнольдса, а вскоре и лондонской публики.

Первое, что показал Опи,— это были написанные очень темно, в резкой светотени типы бедняков: «Корнуэльский нищий», «Еврей». В 1784 г. Опи исполнил в том же духе картину, изображающую нескольких детей и бабушку, которая учит их читать («Школа»; Англия, частное собрание). За Опи установилось прозвище «английского Караваджо». Позже Опи работает как портретист, а с конца 1780-х гг. обращается к историческим сюжетам («Убийство Якова I Шотландского», 1786; «Смерть Риччо», 1787).

Однако самыми интересными в творчестве этого художника остаются типы бедноты и портреты представителей демократической интеллигенции («Писательница Мэри Уолстонкрафт»; Лондон, Национальная портретная галлерея); к ним близок и мужской портрет Опи из ГМИИ им. Пушкина.

В 1770—1780-х гг. начинается новый расцвет в Англии портретной миниатюры. В этой области работают Озайас Хемфри (1742—1810), Джон Смарт (ок. 1741—1809), Ричард

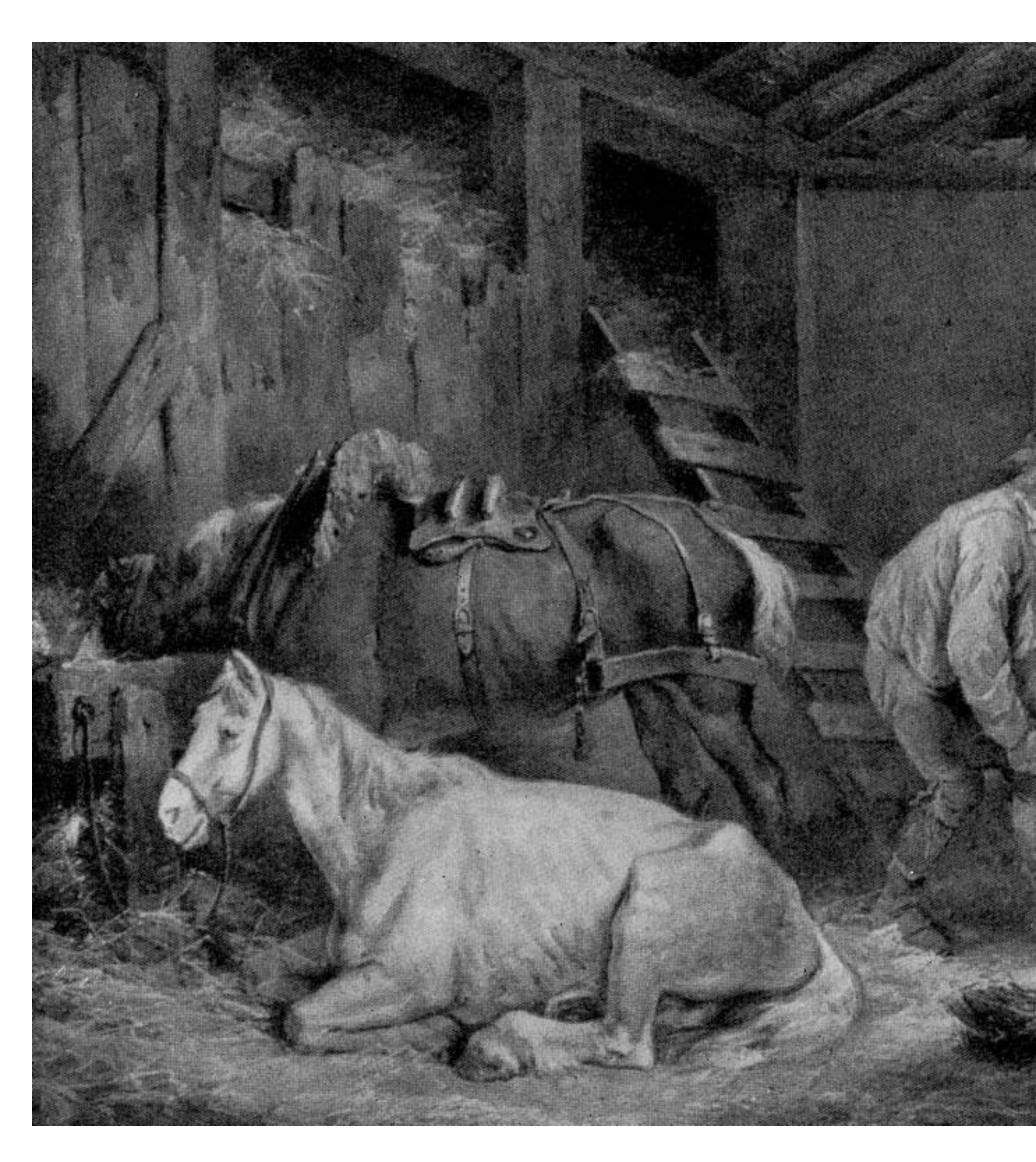
Косуэй (ок. 1742—1821) и Джордж Энгельгарт (1750—1829). Миниатюры теперь исполняют на пластинках слоновой кости, что придает краскам особую прозрачность. Все же теперь успех миниатюры — это отраженный блеск по отношению к живописному портрету: Хемфри следует за Рейнольдсом (несмотря на то, что пользовался в Бате советами Гейнсборо), искусный Косуэй — скорее за Гейнсборо, хотя и сводит все почерпнутое у него к чисто внешней элегантности.

В отношении английского пейзажа говорить в этот период о какой-либо самостоятельной школе еще нельзя, но нужно упомянуть близких своим творчеством к Уилсону акварелистов Александра Казенса (ок. 1715—1786) и его сына Роберта Казенса (1752—1799).

Преобладание портрета над всеми другими жанрами бросается в глаза в английской живописи второй половины 18 века. На выставках Королевской Академии появляются в изобилии произведения на мифологические сюжеты, что ново для Англии, но все это или очень малооригинально и малохудожественно, как картины Джеймса Барри (1741—1806), или принадлежит кисти живописцевиностранцев, как композиции итальянца Киприани и немецкой художницы Анжелики Кауфман. Правда, в Англии в это время появляются картины совершенно нового для всей европейской живописи рода: изображение исторически важных событий современной жизни, притом без всякой драпировки . героев в античные одежды. Но эта инициатива принадлежала американцам Бенджамину Уэсту и Джону Копли, а у самих англичан она не нашла продолжения.

*Джозеф Райт. Ученый, читающий лекцию о солнечной системе. 1763- 1765 гг. Англия, Музей графства Дерби.*

Некоторое развитие получает в 1760—1780-е гг. бытовой жанр. Но это уже не тот обличительный жанр, который был создан Хогартом, в нем подчас заметно выражены идиллические черты. Своеобразное исключение составляет Джозеф Райт из Дерби (1734—1797), известный как живописец эффектов искусственного освещения. Учился Райт у Хэдсона. Наиболее плодотворный период его деятельности приходится на 1760-е годы, когда он работал в родных местах и вращался в кругу ученых и изобретателей (ему покровительствовали известный реформатор керамической промышленности Веджвуд и известный предприниматель Аркрайт). Там он создал ряд лучших своих картин, посвященных вдохновенной работе исследователя или мастера, увлеченного своей работой: «Ученый, читающий лекцию о солнечной системе» (1763—1765; Англия, Музей графства Дерби), «Испытание воздушного насоса» (1768; галлерея Тейт) и варианты «Кузницы» (ок. 1773; один — в Эрмитаже). Все сцены написаны при свете свечей или пламени («Кузница»). У модели небесной сферы собрались ученые и их близкие, задумчивые и взволнованные, словно вдохновленные ясностью картины мироздания, открывшейся их глазам. И «Кузница»— сцена, исполненная своеобразной, но тем не менее вполне жизненной романтики: в поздний час, когда уже взошла луна, не затухает, а еще ярче разгорается горн трудолюбивого кузнеца.



*Джордж Морленд. В конюшне. 1790-е гг. Лондон, музей Виктории и Альберта.*

Джордж Морленд (1763—1804) был вначале автором многочисленных сентиментально-нравоучительных сценок, которые он называл, подобно Хогарту, «Прилежная прачка», «Ленивый поселянин». Но настоящее призвание свое он нашел только тогда, когда начал писать непосредственно то, что видел вокруг, скитаясь по дорогам Англии. Небольшие его пейзажи или интерьеры, оживленные фигурками, подкупают своей эмоциональностью, хотя переживания, вложенные в них, несложны. Уют постоялого двора или деревушки, затерявшейся среди долин и холмов, радость близости к жилью, когда надвигается гроза,— вот содержание его картин «Деревенская дорога», «Приближение грозы» (Эрмитаж), «В конюшне» (Лондон, музей Виктории и Альберта), «Вход в таверну» (Эдинбург, Национальная галлерея).

Выдержанные, подобно картинам голландских пейзажистов, в единой тональности с господствующими теплыми коричневато-зелеными красками, они оживлены вкрапленными тут и там яркими пятнами — то это красная юбка поселянки, то кусочек чистого голубого неба.

Френсис Уитли (1747—1801) посвящает свои жанры не только деревне, но и городу. Такова его уличная сценка «Лондонские крики» или картина, на которой изображено, как известный поборник тюремных реформ Джон Хауард предлагает помощь заключенным (1787; Англия, частное собрание). Это бледное и приглаженное изображение жестоких, суровых сторон жизни Англии в эпоху промышленного переворота все-таки симптоматично: социальные проблемы вновь давали себя знать в живописи.

Господство живописи над всеми другими видами изобразительного искусства — еще одна характерная особенность его развития в Англии в 18 веке.

Так, например, рассматриваемое тридцатилетие ознаменовано блестящими достижениями гравюры, но это репродукционная гравюра, назначение которой — популяризировать шедевры живописи. Так ее использовал еще Хогарт, который исполнял свои гравюры резцом, применяя

также и офорт. Но гораздо более соответствовала этим целям другая техника — так называемая «черная манера», или меццо-тинто. Известная в Англии еще со второй половины 17 века, она была доведена до совершенства такими мастерами, как Ричард Ирлом (1743—1822), Валентин Грин (1739—1813) и Джон Рафаэль Смит (1752—1812). Благодаря мягкости переходов, глубине черного тона, чистоте и серебристости «светов», какой достигали эти мастера, репродукционная гравюра приобрела настоящую художественность, стала достойным пропагандистом достижений английской живописи.

Скульптура почти не имела самостоятельного значения в Англии конца 17— 18 в. и развивалась главным образом постольку, поскольку она необходима в архитектуре или в прикладном искусстве.

Для надгробий часто исполнялись портретные статуи; декоративная лепнина использовалась в отделке зданий. Таково поле деятельности скульптора и резчика по дереву Гринлинга Гиббонса (1648—1720), англо-датского происхождения, работавшего на рубеже 17—18 вв., а также трех скульпторов-иностранцев, выступавших в Англии в 1720—1730-х гг.,— М. Рисбрака, Б. Шимейкера и Л.-Ф. Рубийяка, принесших в английскую скульптуру приемы барокко и рококо.

С 1760-х гг., сообразно характеру английского зодчества и установкам Королевской Академии художеств, в скульптуре господствует увлечение античностью, о чем свидетельствуют работы Томаса Бэнкса (1735—1805), Джона Бейкона (1740—1799), Джошуа Уилтона (1722—1803), одного из членов-основателей Академии, и Джозефа Ноллекенса (1737—1823). Античные сюжеты используются в рельефах для украшения каминов, в декоративной скульптуре; в античные туники и тоги задрапированы фигуры надгробий (например, надгробие доктора Джонсона работы Бейкона в соборе св. Павла в Лондоне, 1796). Появляется стремление к строгой, уравновешенной композиции, к чистым и плавным линиям.

В портретных бюстах, которыми особенно славился Дж. Ноллекенс, также чувствуется использование традиций античного портрета, но здесь более заметны реалистические искания. Бюсты работы Ноллекенса можно до некоторой степени сблизить с портретами Рейнольдса в живописи («Адмирал Нельсон» и «Лоренс Стерн», 1766, в Национальной портретной галлерее в Лондоне, «Джон Фокс» в Эрмитаже и многие другие).

В творчестве Джона Флаксмана (1755—1826) намечаются как бы две линия развития английской классицистической скульптуры — создание монументов официально-государственного характера и, с другой стороны, поиски более камерных скульптурных форм. Флаксман был автором монументальных надгробий в соборе св. Павла и в Вестминстерском аббатстве. Выступал он и с изящными линейными рисунками — иллюстрациями к Гомеру и Данте, но прежде всего и более всего приобрел известность своей работой в области прикладного искусства и мелкой пластики, сотрудничая с Веджвудом.

Декоративно-прикладное искусство Англии переживало в 18 в. высокий подъем. Революционные потрясения в 17 в., естественно, вызвали некоторую паузу в развитии этих отраслей искусства, а в период реставрации Стюартов для украшения королевских дворцов и усадеб знати применялись главным образом привозные изделия. Но в 18 столетии в Англии появляется ряд крупных мастеров торевтики и мебели; возникают фабрики-мануфактуры. Выпускаемая ими продукция уже начинает служить частному быту, правда, изысканному и роскошному. На протяжении первой половины 18 в. изделия английского прикладного искусства утрачивают пышность и репрезентативность, становятся уютными и изящными. В числе изделий из серебра еще встречаются предметы тяжеловесно-парадные, но это предметы, изготовляемые по дворцовым заказам, вроде огромной лохани-холодильника для вина, исполненной Чарльзом Кендлером и приобретенной русской императрицей Екатериной II (1734; Эрмитаж, копия в музее Виктории и

Альберта в Лондоне). А в то же время создаются для широкого круга потребителей гораздо более «домашние» изделия; так, например, вырабатываются существующие и до сего времени типы предметов для чайного и кофейного сервизов. Постепенно они приобретают все большую элегантность и иногда оригинальные, но всегда чистые, ясные формы.

*Уильям Кент. Интерьер замка Хоутон-холл в Норфолке. После 1722 г.*

Использование гладко полированного дерева, слегка изогнутые, словно пружинящие ножки, иногда в форме звериных лап, спинки стульев и кресел таких же упругих очертаний — эти особенности появляются в английской мебели уже в первую половину столетия и сохраняются в изделиях широко известной с 1750-х гг. фирмы Чиппендейла. Их основные качества — сочетание принципа целесообразности, соответствия предмета его функции с тонким пониманием декоративных возможностей материала. Чиппендейл создал свои варианты стилей рококо, китайского и готики; но всей его мебели присущи добротность, умелое использование красоты материала, преимущественно красного дерева, элегантность конструкции. Несколько позже, в 1770—1780-х гг., публикуют свои образцы мебели Хепплуайт и Шератон. В этой мебели появляются прямые ножки, отделанные наподобие колонн или четырехгранные, спинки в виде лиры или щита, используются элементы античной орнаментики. В проектировании мебели принимают участие архитекторы, особенно Кент, создававший несколько барочные интерьеры, а позже Роберт Адам.

С конца 17 в. в Англии выпускают стекло с большим содержанием окиси свинца, отличавшееся исключительной прозрачностью. Оно обрабатывается алмазной гранью, резьбой, шлифовкой. В производстве фарфора Англия выступила с некоторым опозданием сравнительно с другими странами, но зато английские фарфоровые заводы, развивавшиеся без особой поддержки со стороны двора, с самого начала работая на частного потребителя, стремились к экономичности производства, к повышению практических качеств своей продукции. В изделиях возникших в 1740-х гг. заводов Боу, Челси и несколько позже заводов Уорчестера (Вустера) и Дерби для большей их прочности к глинам добавлялась жженая кость (так называемый костяной фарфор).

Талантливый организатор керамической промышленности Джосайя Веджвуд (1730—1795) улучшил качества фаянса. Веджвудский фаянс приобрел огромную популярность и соперничал по своим достоинствам с фарфором. В росписи посуды вначале копировали китайские образцы; постепенно у английских мастеров выработались такие качества, как соединение правдивости трактовки растительных и пейзажных мотивов с декоративностью общего композиционного решения. Показательны в этом отношении предметы сервиза с зеленой лягушкой в виде герба, исполненного Веджвудом в 1774 г. по заказу Екатерины II для Чесменского дворца, на которых коричневым тоном по желтоватому сделаны рисунки, воспроизводящие достопримечательные места Англии — замки, красивые поместья.

*Портландская ваза. Каменная масса. Завод Веджвуда. 1789 г. Москва, Музей керамики в Кускове.*

Позднее Веджвуд изобрел новые сорта особой керамической, так называемой каменной массы, изделия из которой отличались исключительной крепостью и которая вместе с тем допускала большую тонкость обработки. Каменная масса разных рецептов — базальтовая и в особенности яшмовая — стала очень широко использоваться в связи с распространением моды на античные мотивы. Изделия Веджвуда представляли иногда копии античных ваз, рельефов (знаменитая «Портландская ваза» 1789 г.), чаще же создавались более свободные подражания. В этих выпускавшихся в больших количествах изделиях — в созданных при участии Дж. Флаксмана и других художников сервизах, туалетных приборах, маленьких плакетках для мебели, камеях из каменной массы черного, синего, голубого и зеленого тонов, украшенных белыми рельефными фигурами, которые воспроизводили различные античные мотивы,— воплощены с наибольшей наглядностью поиски изящной простоты и ясной, гармонии форм, характерные для английского интерьера второй половины 18 века.

## Искусство России

В конце 17—начале 18 в. в русской культуре происходит исключительной важности для дальнейших путей ее исторической эволюции переход от средневековых религиозных форм духовной жизни к светской культуре и науке. Решительный скачок в культурной жизни страны не был внезапным и тем более не явился результатом деятельности, воли и желания даже такой действительно незаурядной исторической личности, как Петр I.

Поворот был вызван внутренними законами развития русского дворянско-помещичьего общества, складывающимся экономическим единством страны. Для успешного решения больших международных проблем, поставленных историей

перед русским государством, необходимо было поднять на современный уровень государственное устройство и военное дело, укрепить зарождающиеся в стране мануфактуры, дать толчок развитию науки и культуры, освободив их от пут религиозной опеки.

Историческое значение реформ Петра I и состояло в том, что он в интересах дворянского государства ускорил осуществление исторически назревшего поворота с той железной настойчивостью и последовательностью, с той беспощадной жестокостью, которая, кстати сказать, всегда проявлялась, когда дело исторического прогресса осуществлялось эксплуататорскими классами через усиление абсолютной власти монарха или его всесильного министра.

Реформы Петра I, в результате которых окончательно оформилось русское феодально-абсолютистское государство, упрочили крепостное право, господство дворянства и одновременно подняли значение купечества, умножавшего свои капиталы благодаря получаемым льготам, поощрению торговли и промышленности. В то же время во второй половине 17—начале 18 в. в результате внешнеполитических успехов России выросло ее международное значение. Она заняла одно из значительных мест в международной жизни; расширились и укрепились не только экономические, но также и культурные связи России с многими зарубежными странами.

Быстрый и решительный переход в русской художественной культуре к светскому искусству, опирающемуся на опыт развития европейского послеренессансного реализма, был подготовлен всем предшествующим этапом истории русской культуры. Замечательное древнерусское искусство, внесшее столь великий вклад в мировую культуру, к 17 в. исчерпало свои возможности. Эстетические задачи, поставленные новым этапом исторического развития России, интересы дальнейшего развития духовной культуры русской нации не могли успешно решаться в изживших себя, вступавших в конфликт с ходом жизни условных, церковных формах старого искусства.

Обращение к развернутому познанию мира, введение точных наук, рациональных методов исследования, пропаганда силы и организованности светского государства, преодоление средневековой косности — таковы были задачи, поставленные перед культурой объективным ходом развития русского общества того времени. Предшествующий 17 в. в истории русского искусства—это время медленного и нерешительного нарастания черт реализма нового типа, время постепенного измельчания и распада старых методов и форм средневекового искусства. Именно в 17 в. пробуждается интерес к натуре, к мотивам реального пейзажа и реалистической перспективе. В эти годы зарождается и жанр портрета, так называемая парсуна. Однако «обмирщение» культуры и искусства происходило в рамках, очерченных господствовавшей религиозной формой культуры. Естественно, что достигаемые результаты носили половинчатый, компромиссный характер.

Назревала необходимость решительного исторического скачка. Он и был осуществлен в начале 18 столетия. Благодаря этому скачку русская культура после некоторого перерыва включилась в общий ход культурного и художественного европейского прогресса. Русское искусство заняло место, подобающее искусству великого народа, великой нации, и вновь после периода расцвета 11— 16 вв. внесло свой важный и оригинальный вклад в художественную культуру человечества. Характеризуя искусство России 18 в., следует иметь в виду многонациональный характер русского государства, наметившийся уже в 16—17 вв. и получивший дальнейшее развитие в 18 веке. На Украине, в Белоруссии, в присоединенной в первой четверти 18 в. Прибалтике искусство развивалось в тесном взаимодействии с русской культурой, и вместе с тем продолжалось формирование национальных художественных школ.

Русское искусство 18 в. переживало несколько ступеней развития. Первая из них связана с реформами Петра I. В эти годы происходило становление и укрепление сильного централизованного государства, выходившего на

международную арену. Патриотическое служение общегосударственным интересам считалось первым долгом русского человека. Российская империя представляла собой абсолютную монархию, защищавшую интересы помещиков и отчасти купечества, но ее деятельность носила все же прогрессивный характер, осуществляя дело исторического прогресса в единственно возможной в то время форме.

Искусство первой четверти 18 в. отразило тот созидательный пафос, который был свойствен тому времени. Новые представления о ценности человеческой личности, завоевания русского оружия, грандиозное строительство этих лет необычайно расширили умственный кругозор русского человека.

После короткого периода так называемой боярской реакции в середине 18 в. наступает новый подъем русского искусства. Со второй половины 18 в. художественная культура России занимает одно из ведущих мест в европейском искусстве. Особенно значителен вклад ее в развитие архитектуры. Размах градостроительства и совершенство художественных решений превращают русское зодчество в одно из значительных явлений мировой культуры. Расцвет русского зодчества как в период его связей с барокко (до конца 1760-х гг.), так и особенно в период сложения классицизма имеет исторические причины. Дело в том, что в 18 веке русский дворянский абсолютизм, в отличие от идущих к закату старых режимов Западной Европы, далеко не исчерпал своей исторической жизнеспособности.

Потрясения крестьянской войны под предводительством Емельяна Пугачева, наглядно показавшей, что проблема сохранения или отмены крепостничества стала главной социальной проблемой эпохи, обнаружившийся конфликт между крепостническим самодержавием и зародившимся свободолюбивым направлением в развитии русской общественной мысли (Фонвизин, Новиков, Радищев), хотя и выявили всю ограниченность общественных и культурных позиций абсолютизма, все же были еще недостаточно сильны,

чтобы сокрушить здание дворянской монархии. В России не было общественных сил, способных смести крепостнический строй и соответствующее ему государство и заменить его более передовыми общественными отношениями, отсутствовал хорошо организованный, экономически сильный, политически зрелый класс буржуазии.

Русское просветительство, зародившееся в 1760-х гг., в большинстве случаев представляло собой лишь оппозиционное движение, не посягавшее на классовую гегемонию дворянства. Его лучшие представители восставали против державного деспотизма Екатерины II, против злоупотреблений помещиками своей властью над крестьянами, но в большинстве своем они не ставили под сомнение самые основы дворянской монархии, то есть не поднимались до идей революционного преобразования общества. Они считали, что путь к уничтожению всех пороков крепостнической системы — просвещение, то есть воспитание русского дворянства в гуманистических принципах справедливости, расширение его умственного кругозора. Лишь очень немногие из людей этого круга в решении насущных социальных проблем современности поднимались над своим классом; таким человеком был крупнейший представитель русского просветительства 18 в. А. Н. Радищев, пришедший к идее революционного ниспровержения существующего социального порядка. Поэтому русское дворянское государство, хотя и обнаруживало, особенно в последнюю треть 18 в., свою эксплуататорскую и охранительную функцию, сохраняло способность, пусть непоследовательно и противоречиво, решать ряд общенациональных задач, стоящих перед страной,—таких, как управление государством, борьба на международной арене за государственные интересы России, известное развитие производительных сил, подъем культуры и т. п.

Естественно, что это создавало особо благоприятные условия для успеха зодчества, расцвет которого возможен только при мощной поддержке государства или больших гражданских коллективов. Вместе с тем образование

прослойки прогрессивно и демократически мыслящих умов, их воздействие на передовых деятелей искусства определяли возможность насыщения архитектурных образов воздвигаемых сооружений более широким гуманистическим идейным содержанием, чем официальная программа увековечения дворянского государства. С особой силой эта черта сказалась в творчестве такого гениального зодчего, как Баженов.

В области скульптуры и живописи достижения русской культуры 18 в. также весьма значительны, хотя в сфере изобразительного искусства уродливые стороны самодержавного режима и его апологетика оказывали более заметное ограничительное влияние на идейно-художественный уровень произведений, чем это имело место в области архитектуры. Вместе с тем собственно гуманистические и гражданственно прогрессивные тенденции выступали в изобразительном искусстве более явственно. В частности, в русской живописи и скульптуре этого времени с особой художественной убедительностью утвердили себя идеи высокого нравственного достоинства человека. В искусстве Рокотова, Левицкого, в скульптуре Шубина европейский реалистический портрет 18 в. нашел одно из самых своих замечательных воплощений. Больших успехов достигла также монументально-декоративная скульптура, неразрывно связанная с великими архитектурными ансамблями эпохи. «Медный всадник» Фальконе, творчество Козловского вместе с творчеством Гудона образуют вершину в расцвете европейского ваяния этого времени.

В целом русское искусство 18 в.— важная веха не только в истории русской художественной культуры, оно сыграло большую роль в утверждении прогрессивных эстетических идеалов европейской культуры 18 в. в целом.

## Архитектура

И.М.Шмидт

Восемнадцатый век — время замечательного расцвета русского зодчества. Продолжая; с одной стороны, свои национальные традиции, русские мастера в этот период стали активно осваивать опыт современной им западноевропейской архитектуры, перерабатывая ее принципы применительно к конкретно-историческим потребностям и условиям своей страны. Они во многом обогатили мировую архитектуру, внеся в ее развитие неповторимые черты.

Для русского зодчества 18 в. характерно решительное преобладание светской архитектуры над религиозной, широта градостроительных планов и решений. Воздвигалась новая столица — Петербург, по мере укрепления государства расширялись и перестраивались старые города.

Указы Петра I содержали конкретные распоряжения, касающиеся архитектуры и строительного дела. Так, специальным его приказом предписывалось выводить фасады вновь строящихся зданий на красную линию улиц, в то время как в древнерусских городах дома часто располагались в глубине дворов, за различными хозяйственными постройками.

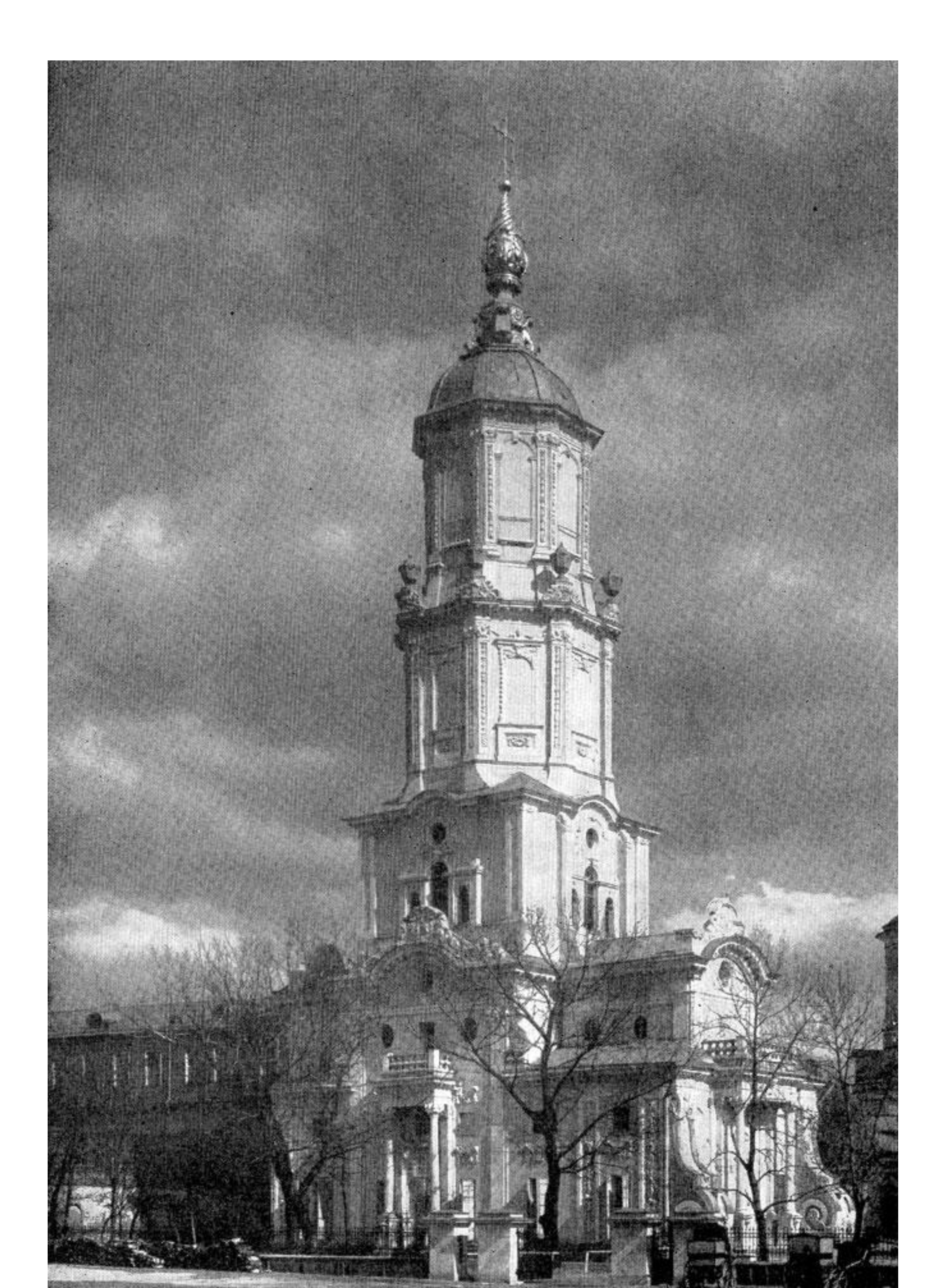
По ряду своих стилевых особенностей русская архитектура первой половины 18 в. несомненно может быть сравнима с господствующим в Европе стилем барокко.

Тем не менее прямую аналогию здесь проводить нельзя. Русское зодчество — особенно петровского времени — обладало значительно большей простотой форм, чем было свойственно стилю позднего барокко на Западе. По своему идейному содержанию оно утверждало патриотические идеи величия русского государства.

Одно из примечательнейших сооружений начала 18 в.— здание Арсенала в Московском Кремле (1702—1736; архитекторы Дмитрий Иванов, Михаил Чоглоков и Кристоф Конрад). Большая протяженность здания, спокойная гладь стен с редко расставленными окнами и торжественно-

монументальное оформление главных ворот явно свидетельствуют о новом направлении в архитектуре. Совершенно уникально решение небольших спаренных окон Арсенала, имеющих полуциркульное завершение и огромные наружные откосы наподобие глубоких ниш.

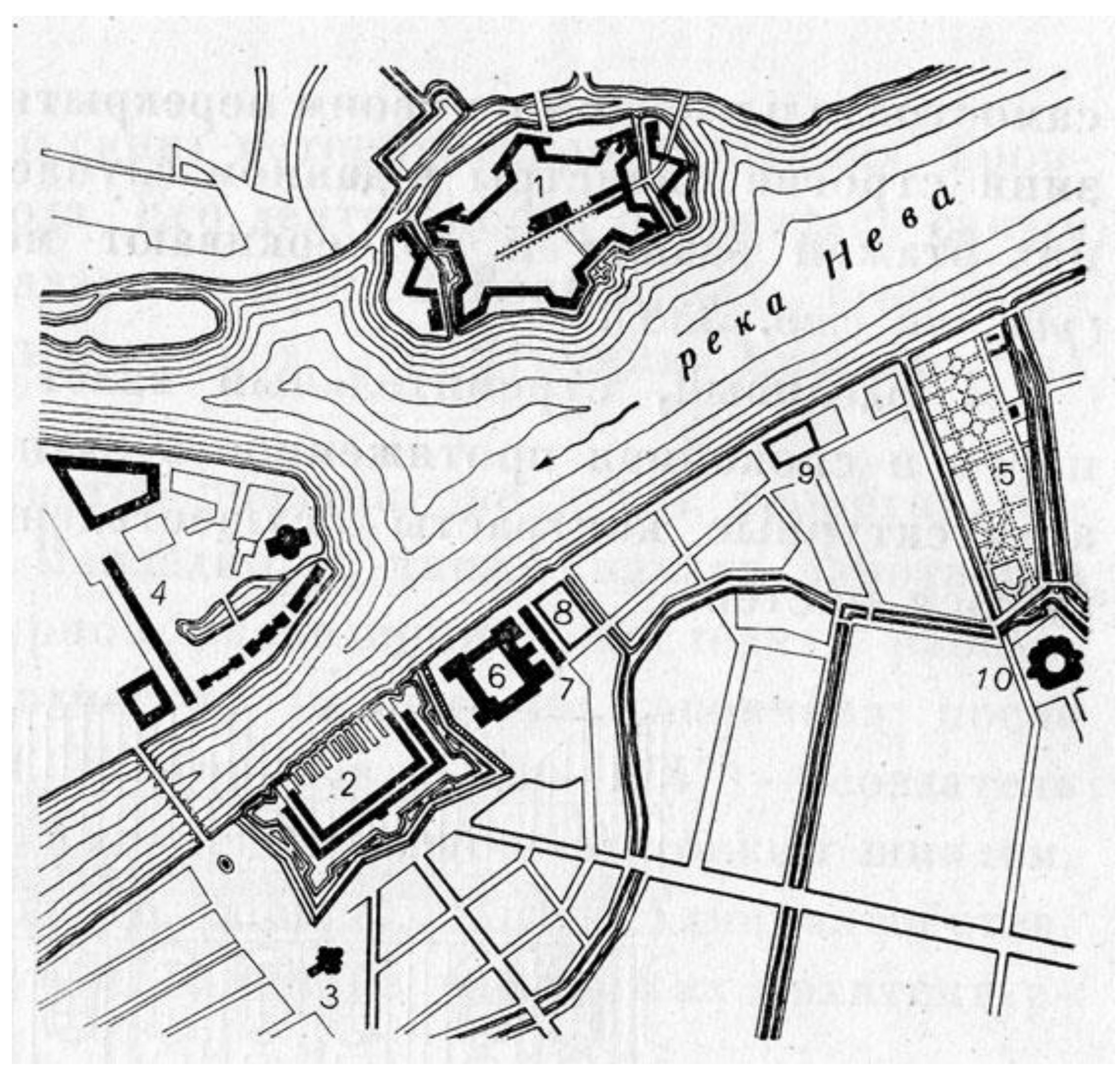
Новые веяния проникали и в культовую архитектуру. Ярким примером тому является церковь архангела Гавриила, более известная под названием Меншиковой башни. Она была построена в 1704—1707 гг. в Москве, на территории усадьбы А. Д. Меншикова у Чистых прудов, архитектором Иваном Петровичем Зарудным (умер в 1727 г.). До пожара 1723 г. (возникшего в результате удара молнии) Меншикова башня — как и построенная вскоре колокольня Петропавловского собора в Петербурге — была увенчана высоким деревянным шпилем, на конце которого находилась золоченая медная фигура архангела. По высоте эта церковь превосходила колокольню Ивана Великого в Кремле (*Существующая ныне своеобразной формы легкая, удлиненная глава этой церкви была сделана уже в начале 19 в. Восстановление церкви относится к 1780 году.*).



*И. П. Зарудный. Церковь архангела Гавриила («Меншикова башня») в Москве. 1704-1707 гг. Вид с юго-запада.*

Меншикова башня представляет собой характерную для русского церковного зодчества конца 17 в. композицию из нескольких ярусов — «восьмериков» на «четверике». В то же время по сравнению с 17 в. здесь ясно намечаются новые тенденции и используются новые архитектурные приемы. Особенно смелым и новаторским было использование в церковном сооружении высокого шпиля, столь успешно применявшегося затем петербургскими архитекторами. Характерно обращение Зарудного к классическим приемам ордерной системы. В частности, с большим художественным тактом введены необычные для древнерусского зодчества колонны с коринфскими капителями. И уже совсем смело — мощные волюты, фланкирующие главный вход в храм и придающие ему особенную монументальность, своеобразие и торжественность.

Зарудным были созданы также деревянные триумфальные ворота в Москве — в честь Полтавской победы (1709) и заключения Ништадтского мира (1721). Начиная с петровского времени воздвижение триумфальных арок стало нередким явлением в истории русской архитектуры. Как деревянные, так и постоянные (каменные) триумфальные ворота обычно богато украшались скульптурой. Эти сооружения были памятниками воинской славы русского народа и во многом способствовали декоративному оформлению города.



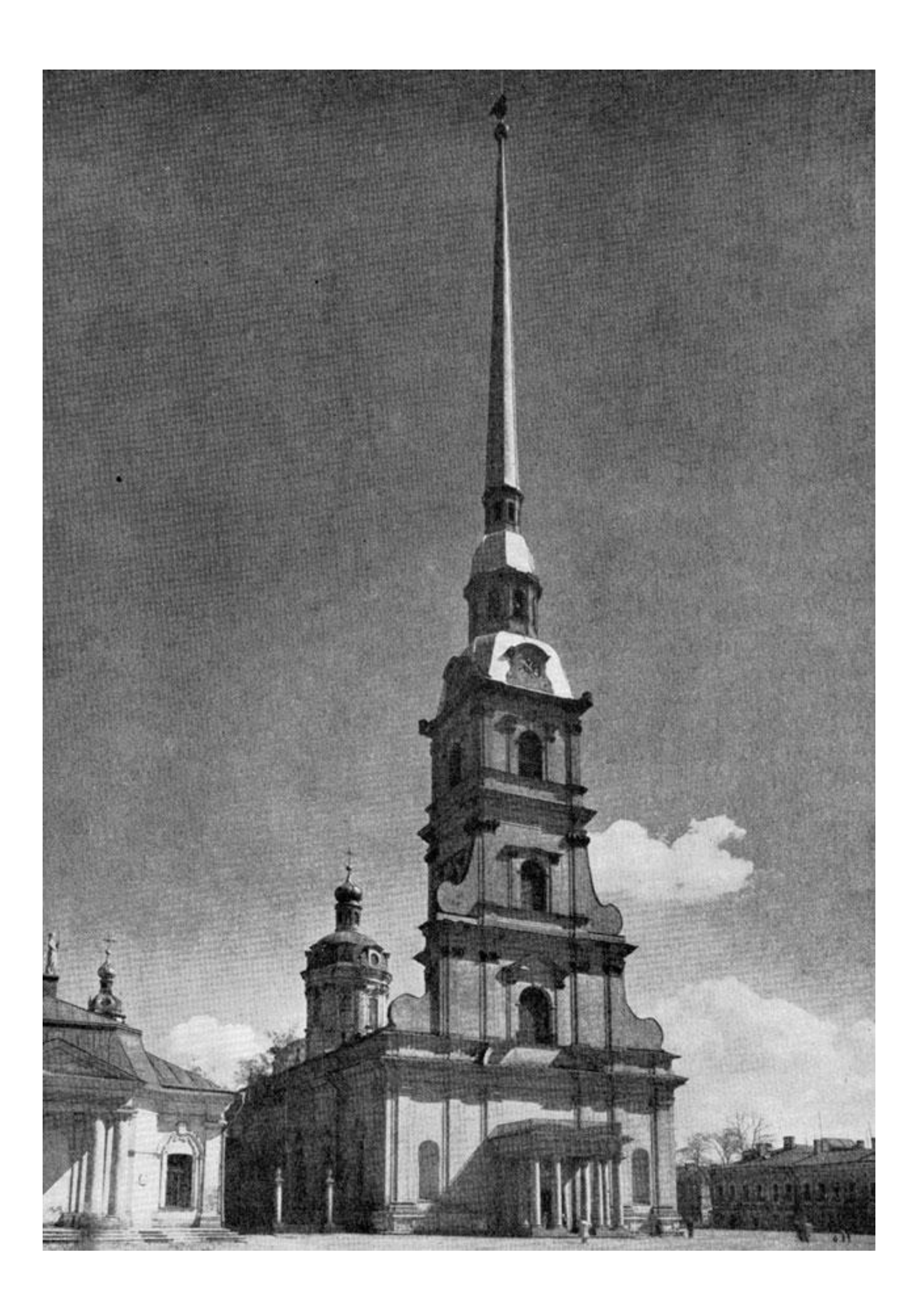
*План центральной части Петербурга в 18 веке.*

С наибольшей наглядностью и полнотой новые качества русского зодчества 18 в. проявлялись в архитектуре Петербурга. Новая русская столица была заложена в 1703 г. и строилась необычайно быстро.

С архитектурной точки зрения Петербург представляет особый интерес. Это единственный столичный город Европы, который целиком возник в 18 веке. В облике его нашли яркое отражение не только своеобразные направления, стили и индивидуальные дарования архитекторов 18 столетия, но и прогрессивные принципы градостроительного мастерства того времени, в частности планировки. Помимо блестяще решенной «трехлучевой» планировки центра Петербурга высокое

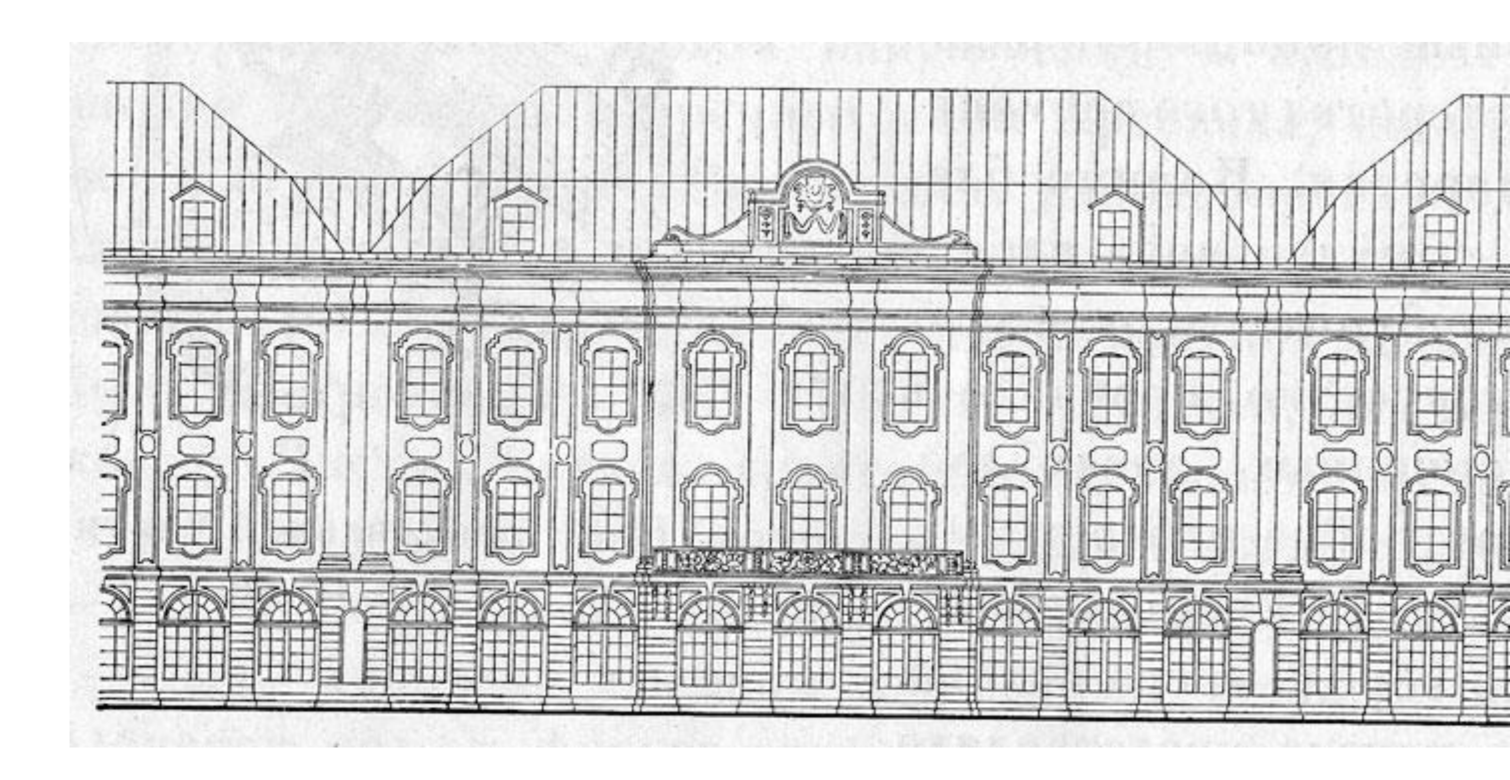
градостроительное искусство проявилось в создании законченных ансамблей, в великолепной застройке набережных. Нерасторжимое архитектурно-художественное единство города и его водных артерий с самого начала представляло собой одно из важнейших достоинств и своеобразнейшую красоту Петербурга. Сложение архитектурного облика Петербурга первой половины 18 в. связано в основном с деятельностью архитекторов Д. Трезини, М. Земцова, И. Коробова и П. Еропкина.

Доменико Трезини (ок. 1670—1734) был одним из тех архитекторов-иностранцев, которые, приехав в Россию по приглашению Петра I, оставались здесь на долгие годы, а то и до конца своей жизни. Имя Трезини связано со многими сооружениями раннего Петербурга; ему принадлежат «образцовые», то есть типовые проекты жилых домов, дворцов, храмов, различных гражданских сооружений.



*Доменико Трезини. Петропавловский собор в Ленинграде. 1712-1733 гг. Вид с северо-запада.*

Трезини работал не один. Вместе с ним трудилась группа русских архитекторов, роль которых в создании ряда сооружений была чрезвычайно ответственна. Лучшим и наиболее значительным творением Трезини является знаменитый Петропавловский собор, построенный в 1712—1733 гг. В основу сооружения положен план трехнефной базилики. Самая примечательная часть собора — его устремленная вверх колокольня. Так же как Меншикова башня Зарудного в своем первоначальном виде, колокольня Петропавловского собора увенчана высоким шпилем, завершенным фигурой ангела. Горделивый, легкий взлет шпиля подготовлен всеми пропорциями и архитектурными формами колокольни; продуман постепенный переход от собственно колокольни к «игле» собора. Колокольня Петропавловского собора была задумана и осуществлена как архитектурная доминанта в ансамбле строящегося Петербурга, как олицетворение величия русского государства, утвердившего на берегах Финского залива свою новую столицу.



*Трезини. Здание Двенадцати коллегий в Ленинграде. Фрагмент фасада.*

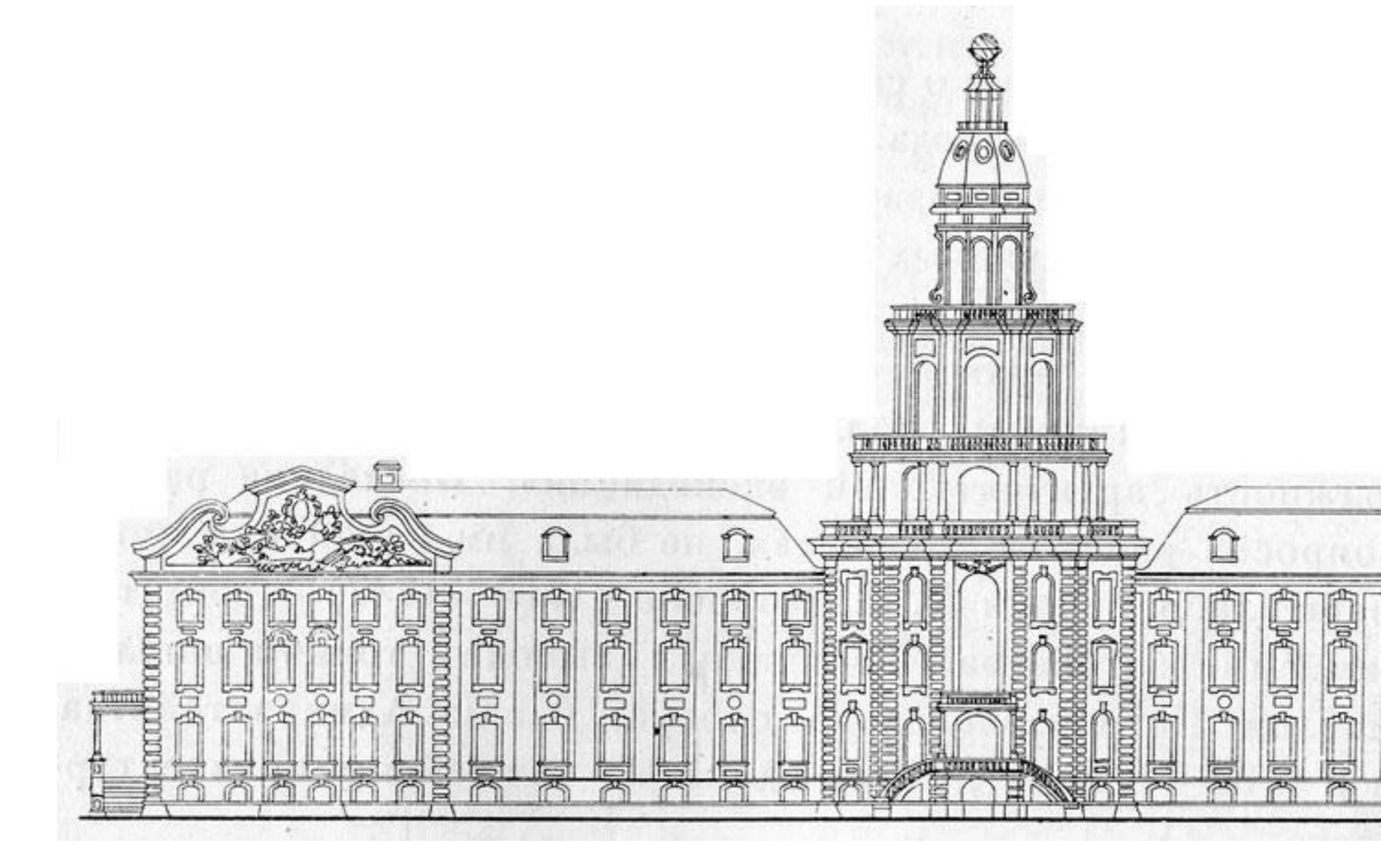
В 1722—1733 гг. создается другое широко известное сооружение Трезини — здание Двенадцати коллегий. Сильно вытянутое в длину, здание имеет двенадцать секций, каждая из которых оформлена как относительно небольшой, но самостоятельный дом со своим перекрытием, фронтоном и входом. Излюбленные Трезини строгие пилястры в данном случае используются для объединения двух верхних этажей здания и подчеркивают мерный, спокойный ритм членений фасада Горделивый, стремительный взлет колокольни собора Петропавловской крепости и спокойная протяженность здания Двенадцати коллегий — эти прекрасные архитектурные контрасты осуществлены Трезини с безупречным тактом выдающегося мастера.

Большинству произведений Трезини свойственны сдержанность и даже строгость в архитектурном решении зданий. Это особенно заметно рядом с декоративной пышностью и богатым оформлением сооружений середины 18 столетия.

*Георг Маттарнови, Гаэтано Кьявери, М. Г. Земцов. Кунсткамера в Ленинграде. 1718-1734 гг. Фасад.*

Многообразной была деятельность Михаила Григорьевича Земцова (1686— 1743), работавшего вначале у Трезини и своим дарованием обратившего на себя внимание Петра I. Земцов участвовал, как видно, во всех крупных работах

Трезини. Он завершил постройку здания Кунсткамеры, начатой архитекторами Георгом Иоганном Маттарнови и Гаэтано Кьявери, построил церкви Симеона и Анны, Исаакия Далматского и ряд других сооружений Петербурга.



*Г. Маттарнови, Г. Кьявери, М.Г.Земцов. Кунсткамера в Ленинграде. Фасад.*

Петр I придавал большое значение регулярной застройке города. Для разработки генерального плана Петербурга был приглашен в Россию известный французский архитектор Жан Батист Леблон. Однако составленный Леблоном генеральный план Петербурга имел ряд очень существенных недостатков. Архитектор не учитывал естественного развития города, и его план в значительной мере страдал абстрактностью. Проект Леблона был лишь частично осуществлен в планировке улиц Васильевского острова. Русские архитекторы внесли много существенных коррективов в его планировку Петербурга.

Видным градостроителем начала 18 века был архитектор Петр Михайлович Еропкин (ок. 1698—1740), давший замечательное решение трехлучевой планировки Адмиралтейской части Петербурга (включая Невский проспект). Проводя большую работу в образованной в 1737 г. «Комиссии о санкт-петербургском строении», Еропкин ведал застройкой и других районов города. Его деятельность оборвалась самым трагическим образом. Архитектор был связан с группой Волынского, выступавшей против Бирона. В числе других видных членов этой группы Еропкин был арестован и в 1740 г. предан казни.

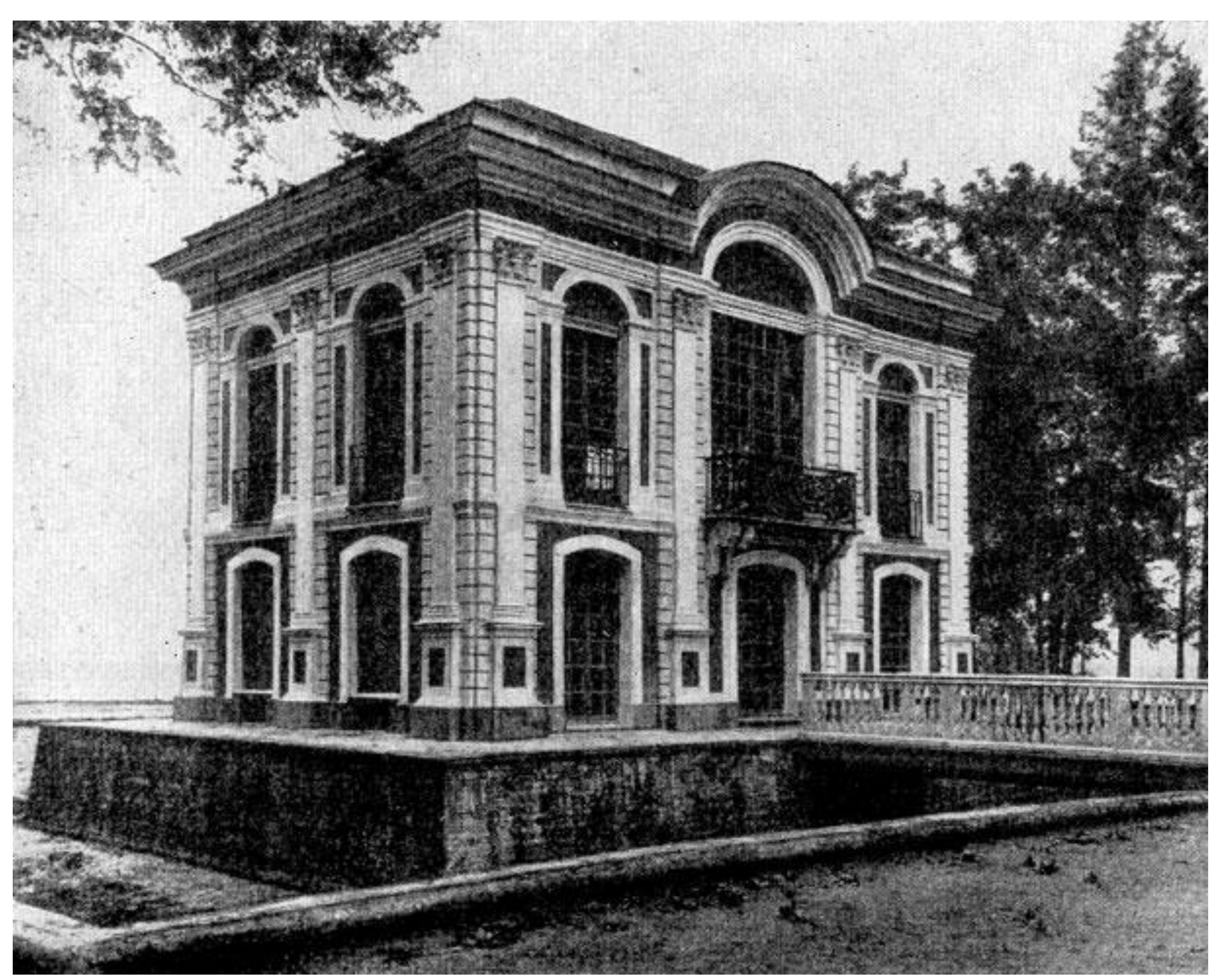
Еропкин известен не только как архитектор-практик, но и как теоретик. Им были переведены на русский язык труды Палладио, а также начата работа над научным трактатом «Должность архитектурной экспедиции». Последняя работа, касающаяся основных вопросов русского зодчества, не была им закончена; после его казни этот труд завершили Земцов и И. К. Коробов (1700—1747) — создатель первого каменного здания Адмиралтейства. Увенчанная высоким тонким шпилем, перекликающимся со шпилем Петропавловского собора, башня Адмиралтейства построенная Коробовым в 1732—1738 гг., стала одним из важнейших архитектурных ориентиров Петербурга.

Определение архитектурного стиля первой половины 18 в. вызывает обычно немало споров среди исследователей русского искусства. И действительно, стиль первых десятилетии 18 в. складывался сложно и зачастую очень противоречиво. В его формировании участвовал в несколько видоизмененном и более сдержанном по форме виде стиль западноевропейского барокко; сказывалось и воздействие голландской архитектуры. В той или другой степени давало себя знать и воздействие традиций древнерусской архитектуры. Отличительной чертой многих первых построек Петербурга была суровая утилитарность и простота архитектурных форм. Неповторимое своеобразие русского зодчества первых десятилетий 18 в. заключается, однако, не в сложном и подчас противоречивом переплетении

архитектурных стилей, а прежде всего в градостроительном размахе, в жизнеутверждающей мощи и в величии сооружений, воздвигаемых в этот важнейший для русской нации период.

После смерти Петра I (1725) предпринятое по его указаниям широкое гражданское и промышленное строительство отходит на второй план. Начинается новый период в развитии русской архитектуры. Лучшие силы архитекторов направлялись теперь на дворцовое строительство, принявшее необыкновенный размах. Примерно с 1740-х гг. утверждается отчетливо выраженный стиль русского барокко.

В середине 18 столетия разворачивается широкая дедтельность Варфоломея Варфоломеевича Растрелли (1700—1771), сына известного скульптора К.-Б. Растрелли. Творчество Растрелли-сына целиком принадлежит русскому искусству. Его творчество отразило возросшую мощь Российской империи, богатство высших придворных кругов, которые были основными заказчиками великолепных дворцов, созданных Растрелли и возглавляемым им коллективом.



*Иоганн Браунштейн. Павильон Эрмитаж в Петергофе (Петродворце). 1721-1725 гг.*

Большое значение имела деятельность Растрелли по перестройке дворцово-паркового ансамбля Петергофа. Место для дворца и обширного садово-паркового ансамбля, получившего впоследствии название Петергоф (ныне Петродворец), было намечено в 1704 г. самим Петром I. В 1714—1717 гг. строились Монплезир и каменный Петергофский дворец по проектам Андреаса Шлютера. В дальнейшем в работу включается несколько архитекторов, в том числе Жан Батист Леблон — основной автор планировки парка и фонтанов Петергофа и И. Браунштейн — строитель павильонов «Марли» и «Эрмитаж».

Ансамбль Петергофа с самого начала был задуман как один из крупнейших в мире ансамблей садово-парковых

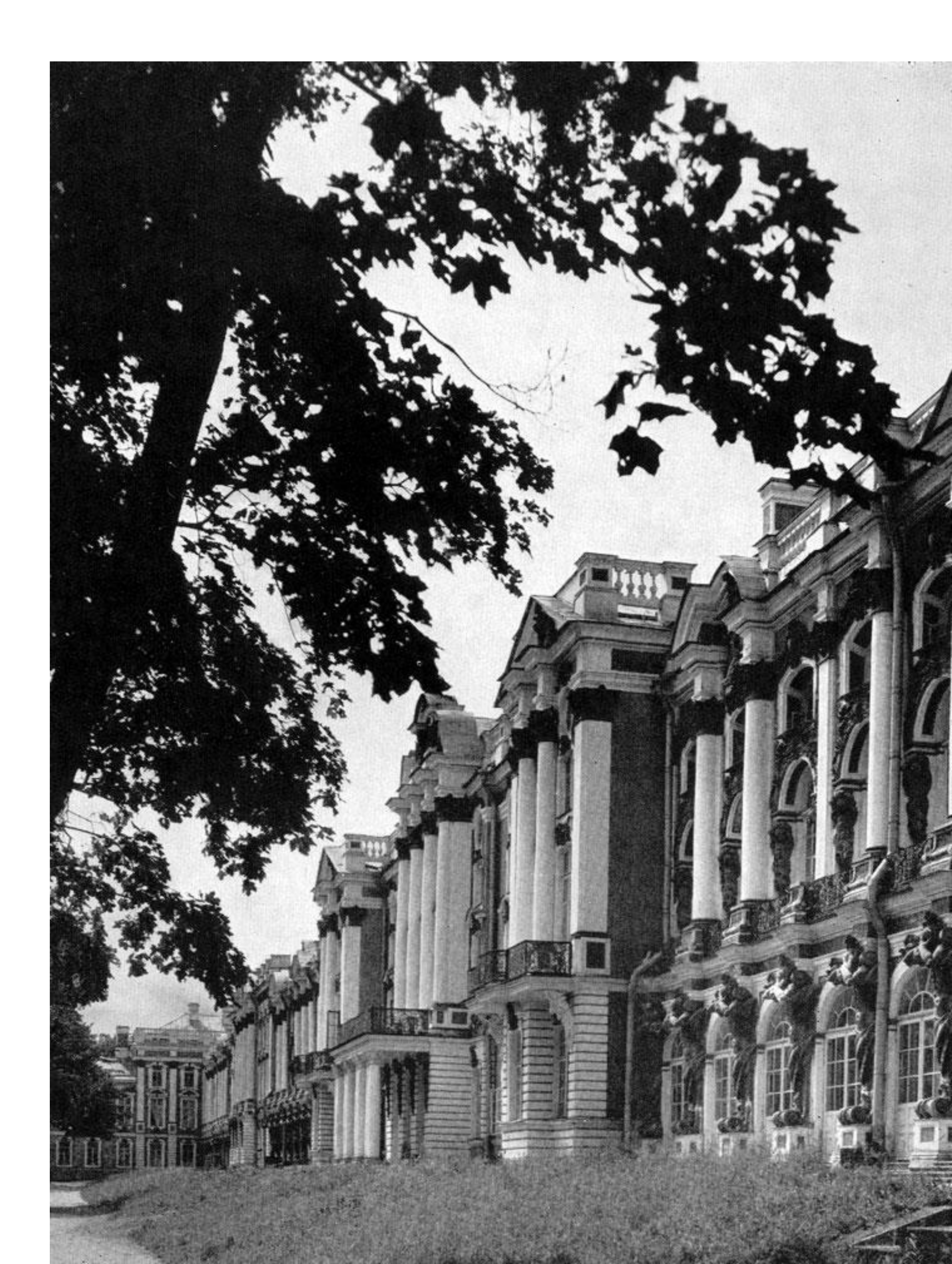
сооружений, скульптуры и фонтанов, соперничающий с Версалем. Великолепный по своей цельности замысел объединил в одно неразрывное целое Большой каскад и обрамляющие его грандиозные лестничные спуски с Большим гротом в центре и возвышающимся над всем дворцом.

Не касаясь в данном случае сложного вопроса авторства и истории строительства, которое проводилось после скоропостижной смерти Леблона, следует отметить установку в 1735 г. центральной по композиционной роли и по идейному замыслу скульптурной группы «Самсон, разрывающий пасть льву» (авторство точно не установлено), чем завершился первый этап создания крупнейшего из регулярных парковых ансамблей 18 века.

В 1740-х гг. начался второй этап строительства в Петергофе, когда была предпринята грандиозная перестройка Большого Петергофского дворца архитектором Растрелли. Сохранив некоторую сдержанность решения старого Петергофского дворца, характерную для стиля петровского времени, Растрелли все же значительно усилил его декоративное оформление в стиле барокко. Особенно сильно Это проявилось в оформлении заново пристроенных к дворцу левого крыла с церковью и правого (так называемого Корпуса под гербом). Заключительный из основных этапов строительства Петергофа относится уже к концу 18 — самому началу 19 в., когда к делу были привлечены архитектор А. Н. Воронихин и целая плеяда выдающихся мастеров .русской скульптуры, включая Козловского, Мартоса, Шубина, Щедрина, Прокофьева.

В целом первые проекты Растрелли, относящиеся к 1730-м гг., в значительной мере еще близки к стилю петровского времени и не поражают той роскошью

и помпезностью, которые проявляются в его наиболее прославленных творениях — Большом (Екатерининском) дворце в Царском Селе (ныне г. Пушкин), Зимнем дворце и Смольном монастыре в Петербурге.



*В. В. Растрелли. Большой (Екатерининский) дворец в Царском Селе (г. Пушкине). 1752-1756 гг. Вид со стороны парка.*

Приступив к созданию Екатерининского дворца (1752—1756), Растрелли не возводил его целиком заново. В композицию своего грандиозного здания он умело включил уже имевшиеся дворцовые сооружения архитекторов Квасова и Чевакинского. Эти сравнительно небольшие корпуса, сообщающиеся между собой одноэтажными галлереями, Растрелли объединил в одно величественное здание нового дворца, фасад которого в длину достигал трехсот метров. Низкие одноэтажные галлереи были надстроены и тем самым подняты до общей высоты горизонтальных членений дворца, старые боковые корпуса включались в новое здание как выступающие ризалиты.

Как внутри, так и снаружи Екатерининский дворец Растрелли отличался исключительным богатством декоративного оформления, неистощимой выдумкой и разнообразием мотивов. Крыша дворца была позолочена, над балюстрадой, опоясывающей ее, возвышались скульптурные (тоже золоченые) фигуры и декоративные композиции. Фасад был украшен могучими фигурами атлантов и затейливой лепниной, изображающей гирлянды цветов. Белый цвет колонн отчетливо выделялся на фоне голубой окраски стен здания.

Внутреннее пространство Царскосельского дворца решено Растрелли по продольной оси. Предназначенные для парадных приемов многочисленные залы дворца образовывали торжественную красивую анфиладу. Основное цветовое сочетание внутренней отделки — золото и белый цвет. Обильная золотая резьба, изображения резвящихся амуров, изысканные формы картушей и волют — все это отражалось в зеркалах, а по вечерам, особенно в дни торжественных приемов и церемоний, было ярко освещено бесчисленным количеством свечей (*Этот редкий по красоте дворец был варварски разграблен и подожжен немецко-фашистскими войсками во время Великой Отечественной войны*

*1941-1945 гг. Усилиями мастеров советского искусства Большой Царскосельский дворец ныне, насколько возможно, восстановлен.*).

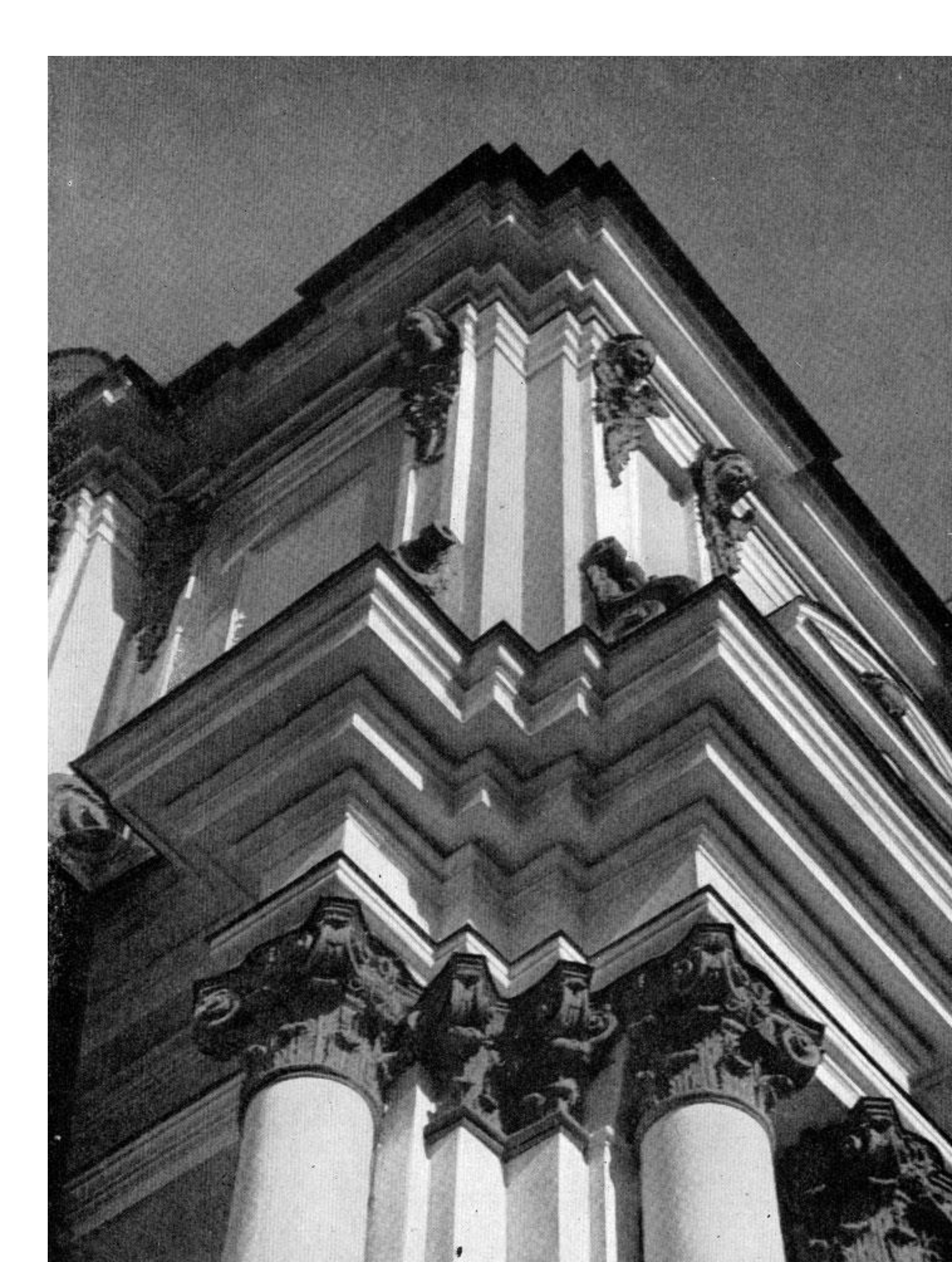
В 1754—1762 гг. Растрелли строит другое крупное сооружение — Зимний дворец в Петербурге, ставший основой будущего ансамбля Дворцовой площади.

В отличие от сильно вытянутого в длину Царскосельского дворца Зимний дворец решен в плане огромного замкнутого прямоугольника. Главный вход во дворец находился в то время в просторном внутреннем парадном дворе.

*В. В. Растрелли. Зимний дворец в Ленинграде. 1754-1762 гг. Вид со стороны Дворцовой площади.*

*В. В. Растрелли. Зимний дворец в Ленинграде. Фасад со стороны Дворцовой площади. Фрагмент.*

Учитывая местоположение Зимнего дворца, Растрелли различно решил фасады здания. Так, фасад, выходящий на юг, на образовавшуюся впоследствии Дворцовую площадь, решен с сильной пластической акцентировкой центральной части (где находится парадный въезд во двор). Наоборот, фасад Зимнего дворца, обращенный к Неве, выдержан в более спокойном ритме объемов и колоннады, благодаря чему лучше воспринимается протяженность здания.



*В. В. Растрелли. Собор Смольного монастыря в Ленинграде.*
*Фрагмент западного фасада.*

*В. В. Растрелли. Собор Смольного монастыря в Ленинграде. Начат в 1748 г. Вид с запада.*

Деятельность Растрелли в основном была направлена на создание дворцовых сооружений. Но и в церковном зодчестве он оставил чрезвычайно ценное произведение - проект ансамбля Смольного монастыря в Петербурге. Строительство Смольного монастыря, начатое в 1748 г., растянулось на многие десятилетия и завершилось архитектором В. П. Стасовым в первой трети 19 в. К тому же такая важная часть всего ансамбля, как девятиярусная колокольня собора, так и не была осуществлена. В композиции пятиглавого собора и целом ряде общих принципов решения ансамбля монастыря Растрелли непосредственно исходил из традиций древнерусского зодчества. В то же время мы видим здесь и характерные черты архитектуры середины 18 в.: пышность архитектурных форм, неистощимое богатство декора.

В числе выдающихся творений Растрелли — замечательный Строгановский дворец в Петербурге (1750—1754), Андреевский собор в Киеве, перестроенный по его проекту Воскресенский собор Новоиерусалимского монастыря близ Москвы, не сохранившийся до нашего времени деревянный двухэтажный Анненгофский дворец в Москве и другие.

Если деятельность Растрелли протекала в основном в Петербурге, то другой выдающийся русский зодчий, ученик Коробова Дмитрий Васильевич Ухтомский (1719—1775), жил и работал в Москве. С его именем связаны два замечательных памятника русской архитектуры середины 18 в.: колокольня Троице-Сергиевой лавры (1740—1770) и каменные Красные ворота в Москве (1753—1757).

По характеру своего творчества Ухтомский довольно близок Растрелли. И колокольня лавры и триумфальные ворота богаты по внешнему оформлению, монументальны и праздничны. Ценное качество Ухтомского — стремление к разработке ансамблевых решений. И хотя наиболее значительные замыслы его осуществлены не были (проект

ансамбля Инвалидного и Госпитального домов в Москве), прогрессивные тенденции в творчестве Ухтомского были подхвачены и развиты его великими учениками — Баженовым и Казаковым.

Заметное место в архитектуре этого периода заняло творчество Саввы Ивановича Чевакинского (1713—1774/80). Ученик и преемник Коробова, Чева-кинский участвовал в разработке и осуществлении целого ряда архитектурных проектов в Петербурге и Царском Селе. Дарование Чевакинского особенно полно проявилось в созданном им Никольском военно-морском соборе (Петербург, 1753 — 1762). Замечательно решена стройная четырехъярусная колокольня собора, чарующая своей праздничной нарядностью и безупречными пропорциями.

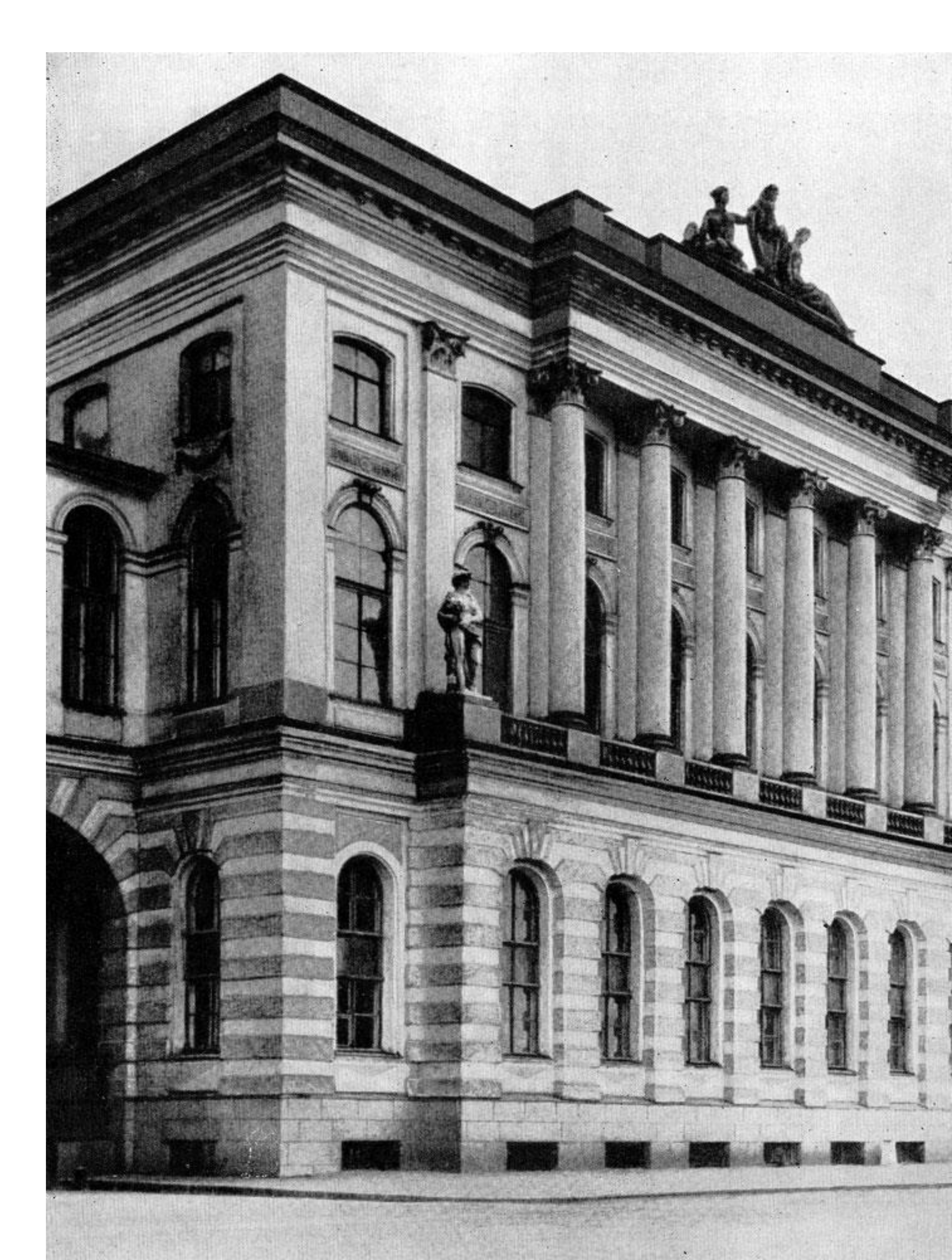
Вторая половина 18 в. знаменует новый этап в истории архитектуры. Так же как и другие виды искусства, русское зодчество свидетельствует об укреплении русского государства и росте культуры, отражает новое, более возвышенное представление о человеке. Идеи гражданственности, провозглашенные просветителями, представления об идеальном, построенном на разумных началах дворянском государстве находят своеобразное выражение в эстетике классицизма 18 в., сказываются во все более ясных, классически сдержанных формах архитектуры.

Начиная с 18 в. и вплоть до середины 19 столетия русская архитектура занимает одно из ведущих мест в мировом зодчестве. Москва, Петербург и целый ряд других городов России .обогащаются в это время первоклассными ансамблями.

Становление раннего русского классицизма в архитектуре неразрывно связано с именами А. Ф. Кокоринова, Валлена Деламота, А. Ринальди, Ю. М. Фельтена.

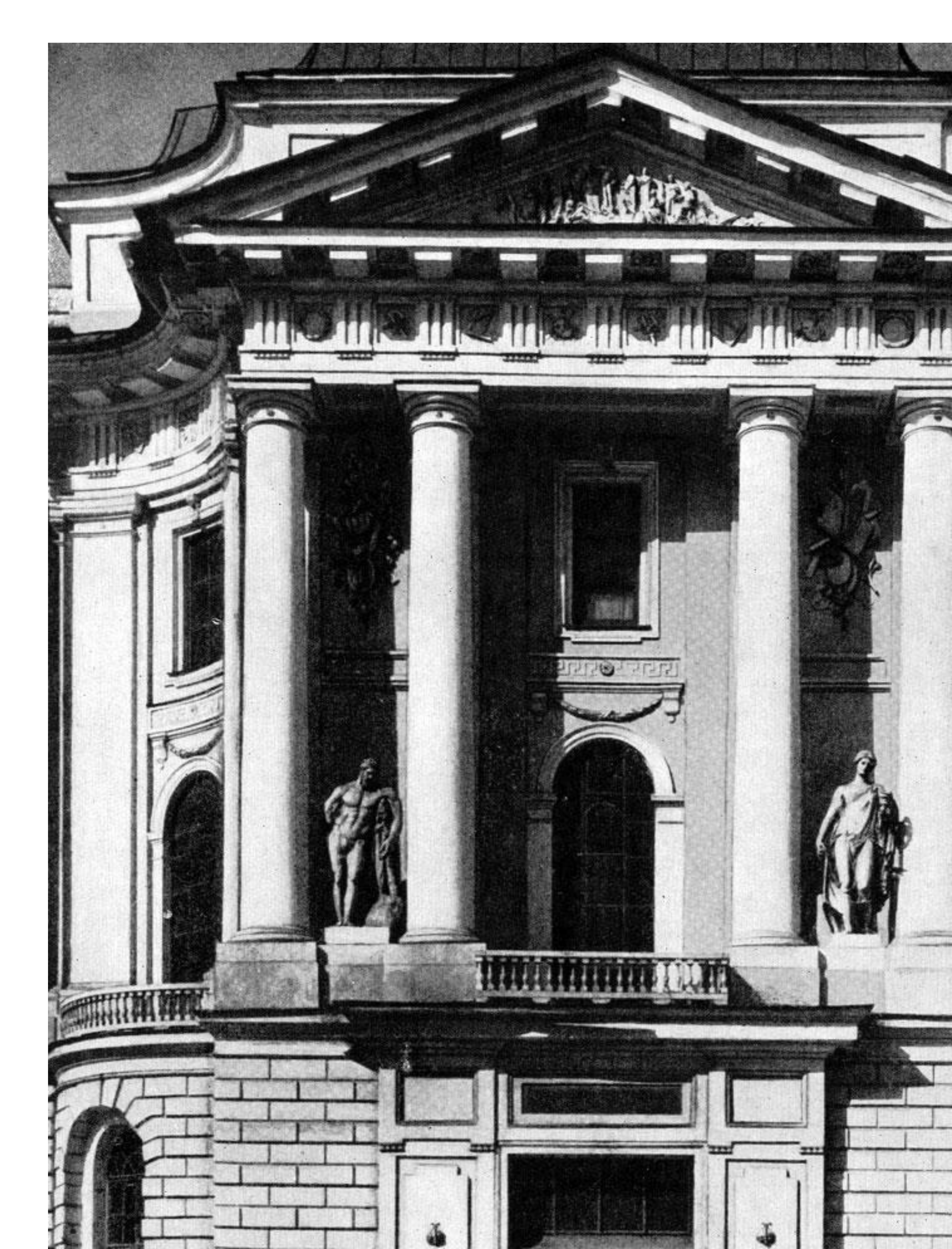
Александр Филиппович Кокоринов (1726—1772) был в числе непосредственных помощников одного из виднейших русских архитекторов середины 18 в. Ухтомского. Как показывают новейшие исследования, молодой Кокоринов построил

прославленный современниками дворцовый ансамбль в Петровском-Разумовском (1752—1753), который до наших дней дошел измененным и перестроенным. С точки Зрения архитектурного стиля этот ансамбль был несомненно близок пышным дворцовым сооружениям середины 18 в., возводимым Растрелли и Ухтомским. Новым, предвещающим стиль русского классицизма было, в частности, применение сурового дорического ордера в оформлении въездных ворот дворца Разумовского.



*Валлен Деламот. Малый Эрмитаж в Ленинграде. 1764-1767 гг.*

Примерно с 1760 г. началась многолетняя совместная работа Кокоринова с приехавшим в Россию Валленом Деламотом (1729—1800). Родом из Франции, Деламот происходил из семьи известных архитекторов Блонделей. С именем Валлена Деламота связаны такие значительные сооружения Петербурга, как Большой гостиный двор (1761 — 1785), план которого был разработан еще Растрелли, и Малый Эрмитаж (1764—1767). Тонкой гармонии архитектурных форм, торжественно-величавой простоты исполнено сооружение Деламота, известное под названием Новая Голландия — здание адмиралтейских складов, где особенное внимание привлекает перекинутая через канал арка из простого темно-красного кирпича с декоративным применением белого камня.



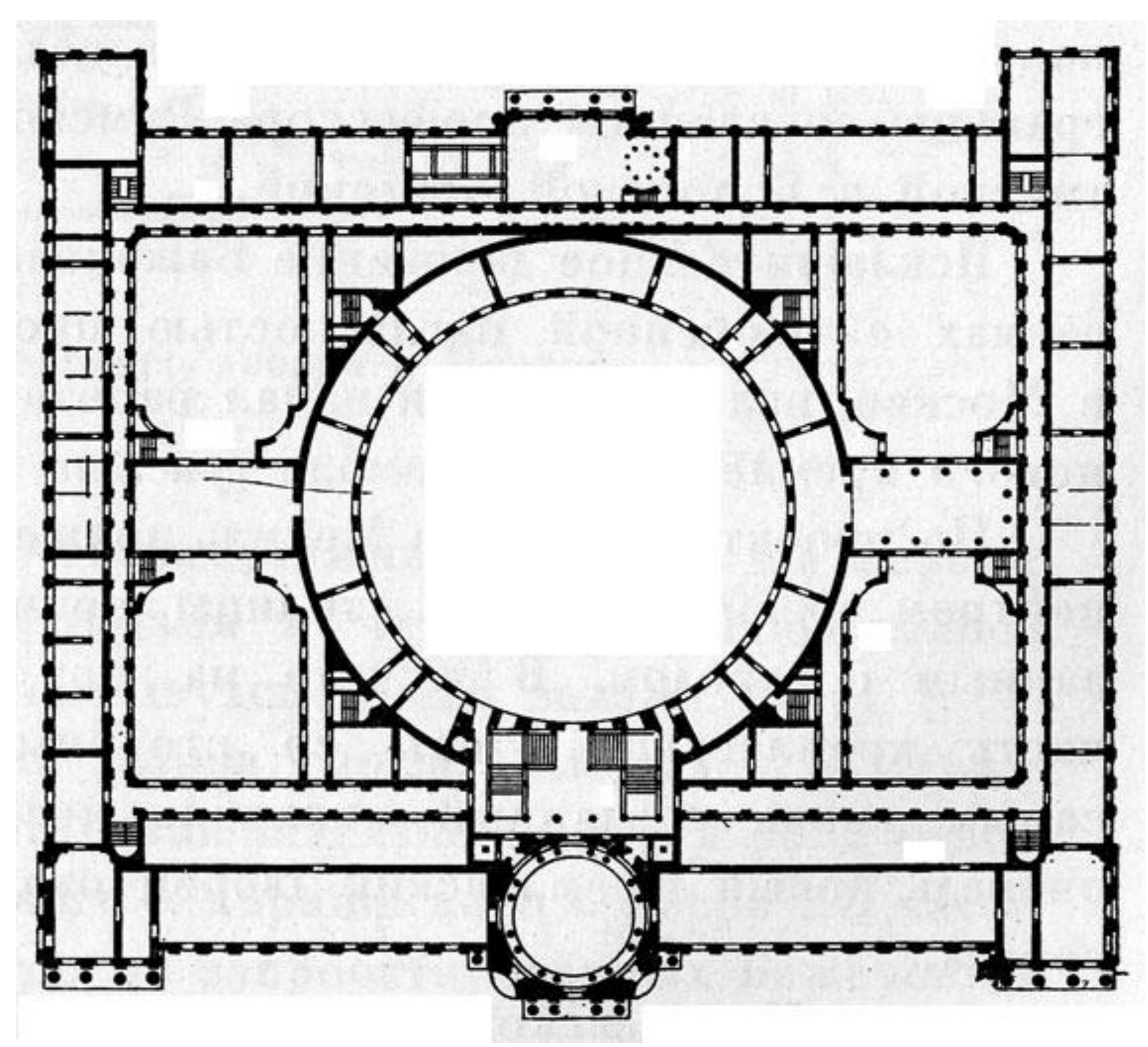
*Валлен Деламот. Центральная часть главного фасада Академии художеств в Ленинграде. 1764-1788 гг.*

*А. Ф. Кокоринов и Валлен Деламот. Академия художеств в Ленинграде. 1764-1767 гг. Вид со стороны Невы.*

*Валлен Деламот. «Новая Голландия» в Ленинграде. 1770-1779 гг. Арка.*

Валлен Деламот участвовал в создании одного из своеобразнейших сооружений 18 в. — Академии художеств в Петербурге (1764—1788). Строгое, монументальное здание Академии, выстроенное на Васильевском острове, приобрело важное значение в городском ансамбле. Величаво и спокойно решен главный фасад, выходящий на Неву. Общий замысел этой постройки свидетельствует о преобладании стиля раннего классицизма над элементами барокко.

Всего более разителен план этого сооружения, который в основном, видимо, был разработан Кокориновым. За внешне спокойными фасадами здания, занимающего целый городской квартал, скрывается сложнейшая внутренняя система учебных, жилых и подсобных помещений, лестниц и коридоров, дворов и переходов. Особенно примечательна планировка внутренних дворов Академии, включавшая один огромный круглый двор в центре и четыре дворика меньших размеров, имеющих в плане форму прямоугольника, в каждом из которых закруглены два угла.



*А. Ф. Кокоринов, Валлен Деламот. Академия художеств в Ленинграде. План.*

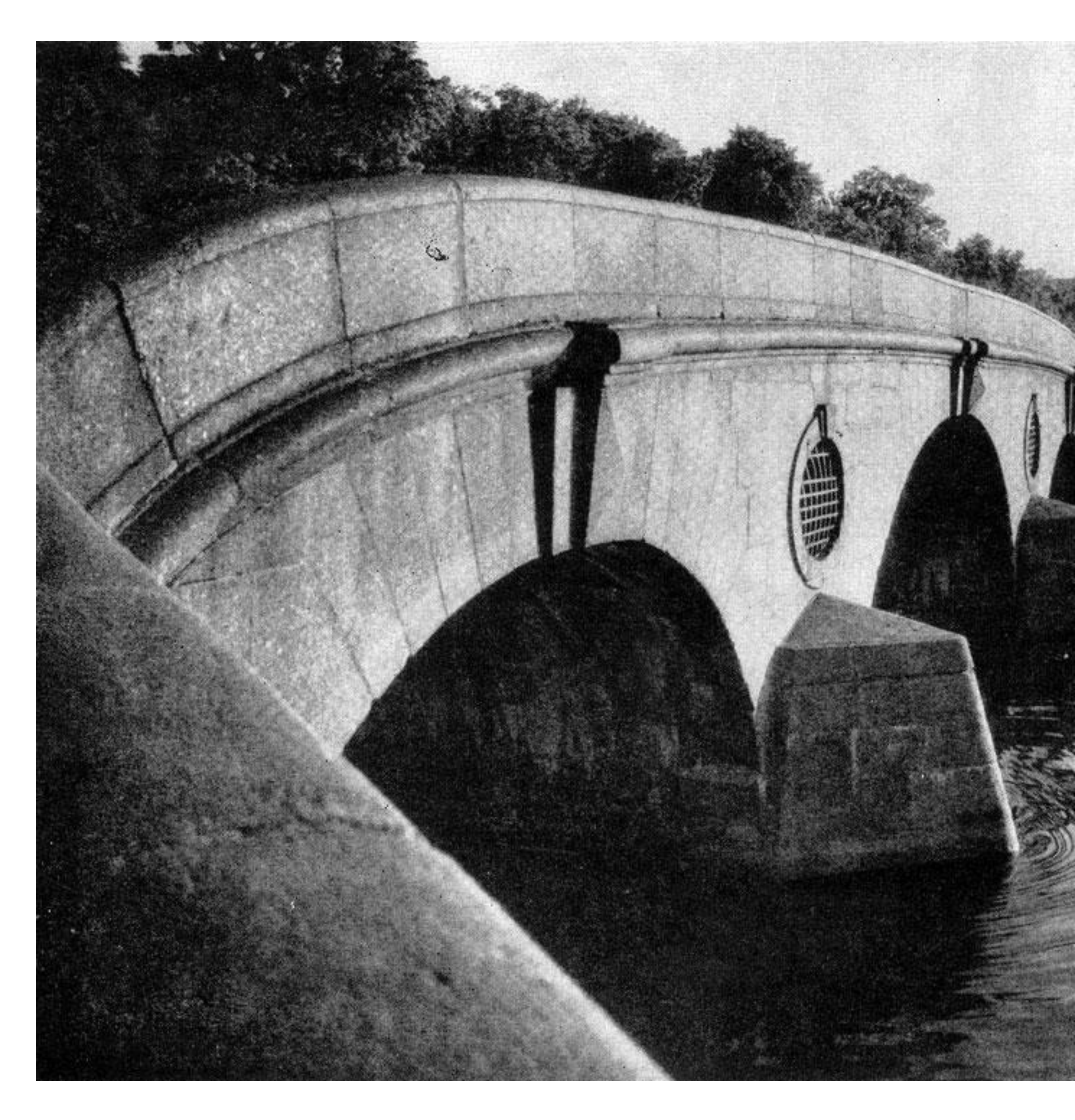
Близким искусству раннего классицизма сооружением является Мраморный дворец (1768-1785). Автором его был приглашенный в Россию янский архитектор Антонио Ринальди (ок. 1710—1794). В более ранних сооружениях Ринальди ясно проявлялись особенности позднего барокко и стиля рококо (последний особенно ощутим в утонченной отделке апартаментов Китайского дворца в Ораниенбауме).

Наряду с крупными дворцово-парковыми ансамблями в России получает все более широкое развитие усадебная архитектура. Особенно оживленное строительство усадеб развернулось во второй половине 18 в., когда был издан указ Петра III об освобождении дворян от обязательной

государственной службы. Разъехавшиеся по своим родовым и вновь полученным поместьям русские дворяне начали усиленно строиться и благоустраиваться, приглашая для этого виднейших зодчих, а также широко используя труд талантливых крепостных архитекторов. Наибольшего расцвета усадебное строительство достигает в конце 18 — начале 19 века.

*Решетка Летнего сада в Ленинграде. 1773-1784 гг.*
*Приписывается Ю. М. Фельтену.*

Мастером раннего классицизма был Юрий Матвеевич Фельтен (1730—1801), один из создателей замечательных набережных Невы, связанных с осуществлением градостроительных работ 1760—1770-х гг. С ансамблем набережных Невы тесно связано и сооружение поражающей благородством своих форм решетки Летнего сада, в проектировке которой участвовал Фельтен. Из сооружений Фельтена следует упомянуть здание Старого Эрмитажа.

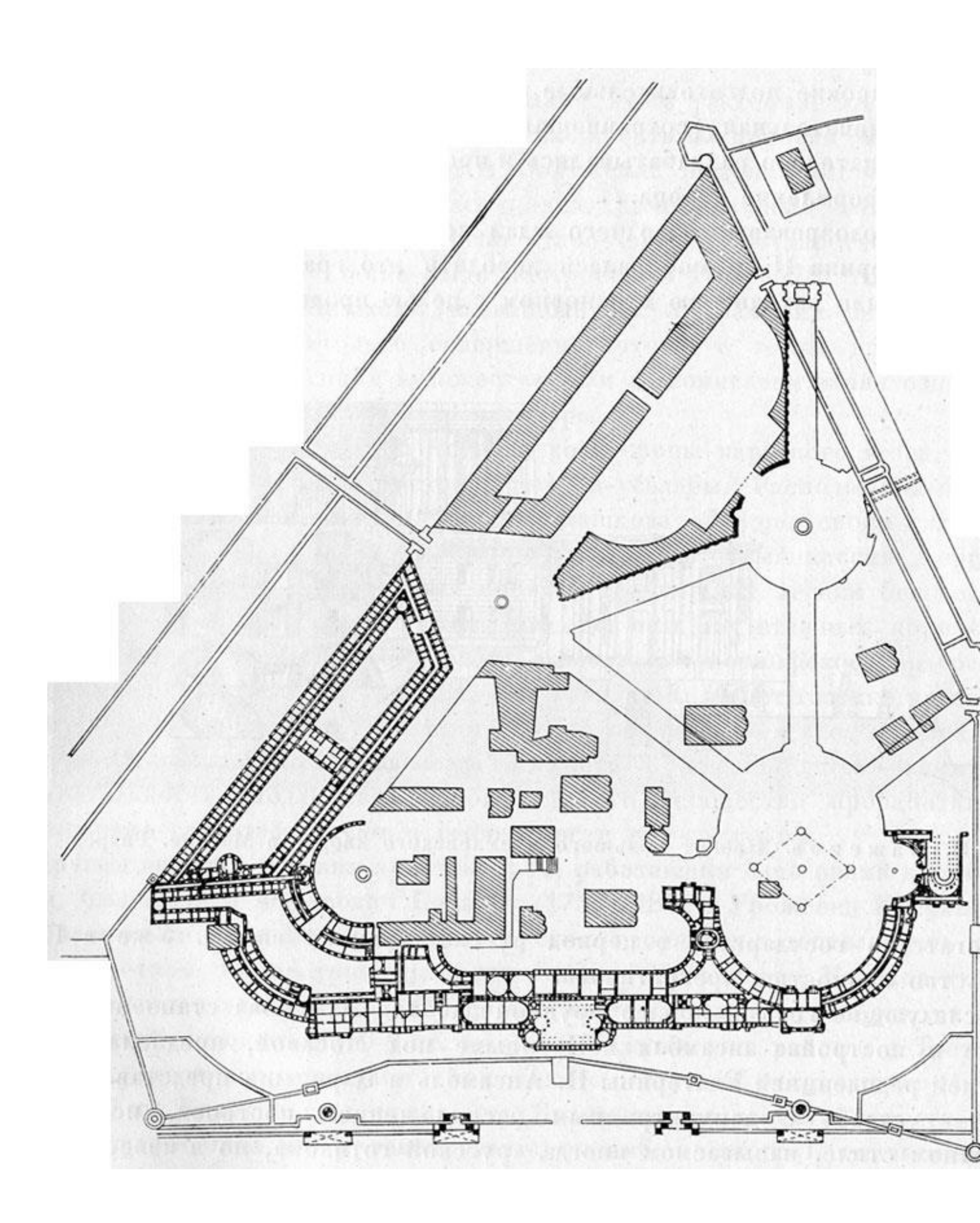


*Прачешный мост через реку Фонтанку в Ленинграде. 1780-е гг.*

Во второй половине 18 в. жил и работал один из величайших русских зодчих— Василий Иванович Баженов (1738—1799). Баженов родился в семье дьячка под Москвой,

близ Малоярославца. В пятнадцать лет Баженов состоял в артели живописцев на строительстве одного из дворцов, где на него обратил внимание архитектор Ухтомский, принявший одаренного юношу в свою «архитектурную команду». После организации в Петербурге Академии художеств Баженов был направлен туда из Москвы, где он учился в гимназии при Московском университете. В 1760 г. Баженов едет в качестве пенсионера Академии за границу, во Францию и Италию. Выдающееся природное дарование молодого архитектора уже в те годы получает высокое признание, Двадцативосьмилетний Баженов приезжает из-за границы со званием профессора Римской Академии и званием академика Флорентийской и Болонской Академий.

Исключительное дарование Баженова как архитектора, его большой творческий размах с особенной наглядностью проявились в проекте Кремлевского дворца в Москве, над которым он начал работать с 1767 г., фактически задумав создание нового кремлевского ансамбля.

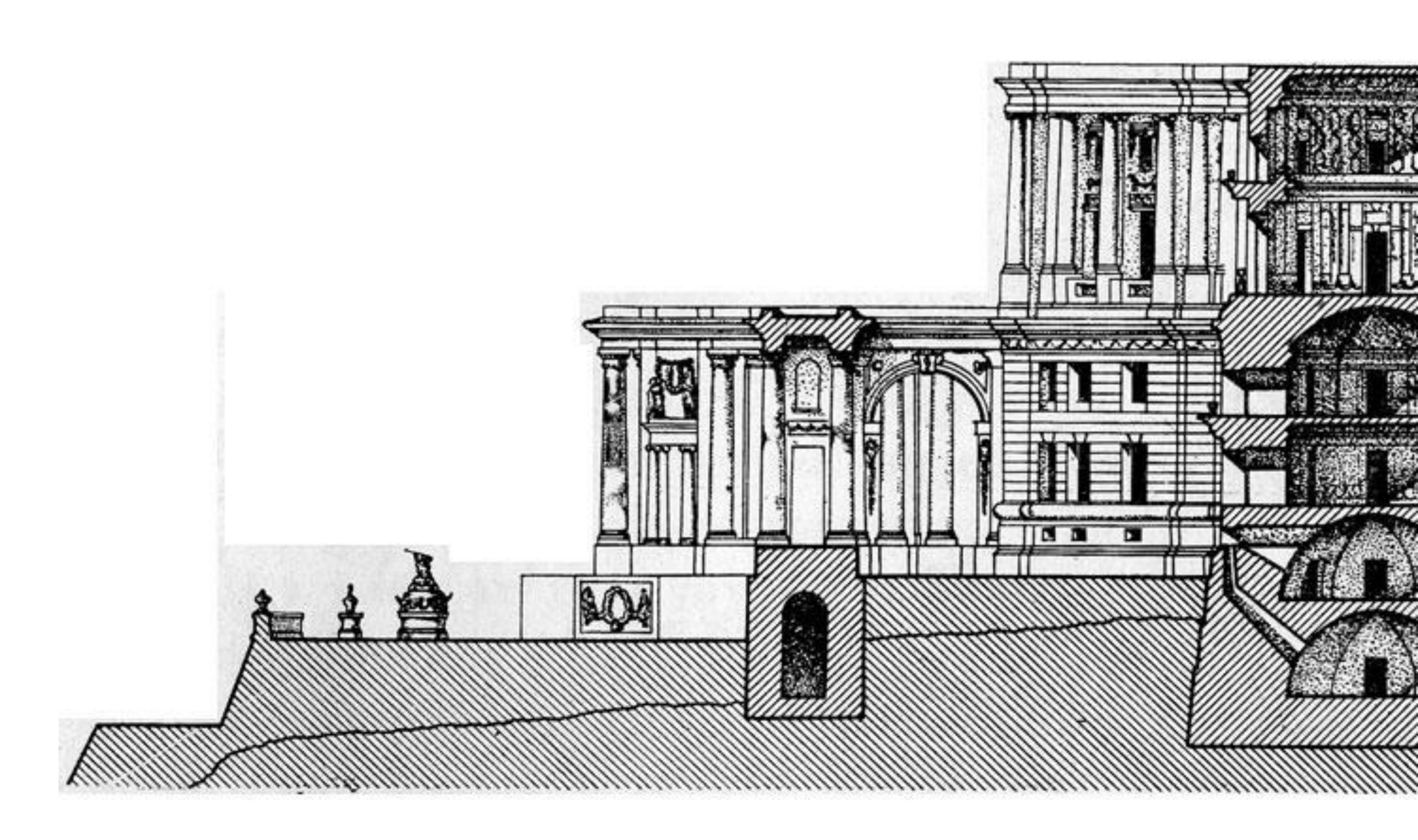


*В.И.Баженов. План Кремлевского дворца в Москве.*

По проекту Баженова Кремль должен был стать в полном смысле слова новым центром древней русской столицы, причем самым непосредственным образом связанным с городом. В расчете на этот проект Баженов даже предполагал срыть часть кремлевской стены со стороны Москвы-реки и Красной площади. Тем самым вновь созданный ансамбль нескольких площадей в Кремле и в первую очередь новый Кремлевский дворец оказались бы уже ничем не отделенными от города.

Фасад Кремлевского дворца Баженова должен был быть обращен к Москве-реке, к которой сверху, с кремлевского холма вели торжественные лестничные спуски, оформленные монументально-декоративной скульптурой.

Здание дворца проектировалось четырехэтажным, причем два первых этажа имели служебное назначение, а в третьем и четвертом располагались собственно дворцовые апартаменты с большими двухсветными залами.



*В.И.Баженов. Проект Большого Кремлевского дворца в Москве. Разрез.*

В архитектурном решении Кремлевского дворца, новых площадей, а также наиболее значительных внутренних помещений исключительно большая роль отводилась колоннадам (по преимуществу ионического и коринфского ордеров). В частности, целый строй колоннад окружал главную из запроектированных Баженовым площадей в Кремле. Эту площадь, имевшую овальную форму, архитектор предполагал окружить зданиями с сильно выступающими цокольными частями, образующими как бы ступенчатые трибуны для размещения народа.

*В. И. Баженов. Модель Кремлевского дворца. Фрагмент главного фасада. 1769-1772 гг. Москва, Музей архитектуры.*

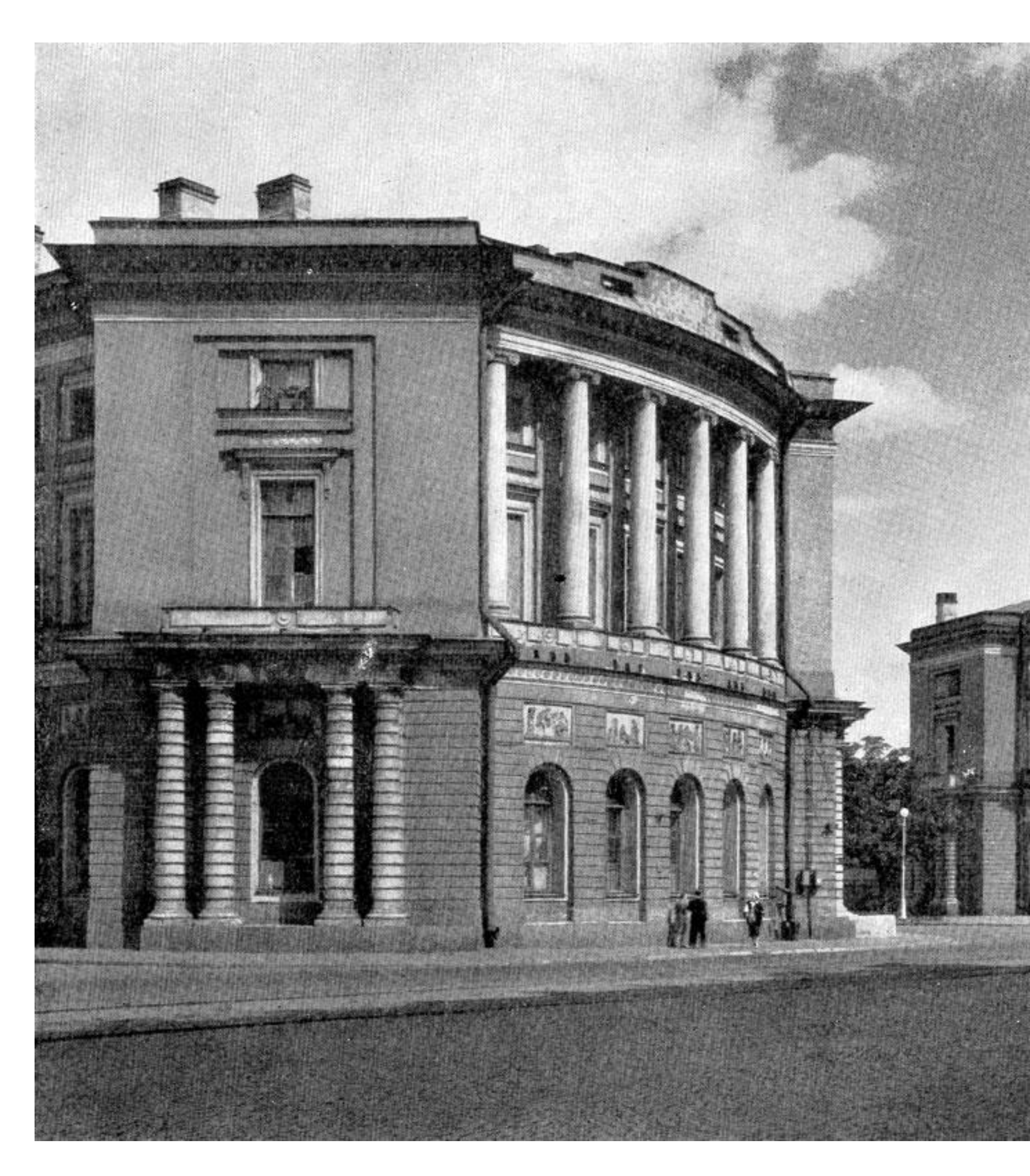
Начались широкие подготовительные работы; в специально выстроенном доме была сделана замечательная (сохранившаяся доныне) модель будущего сооружения; тщательно разрабатывались и проектировались Баженовым внутренняя отделка и оформление дворца...

Ничего не подозревавшего зодчего ждал жестокий удар: как выяснилось впоследствии, Екатерина II не собиралась доводить это грандиозное строительство до конца, оно было затеяно ею в основном с целью продемонстрировать могущество и богатство государства в период русско-турецкой войны. Уже в 1775 г. строительство полностью прекратилось.

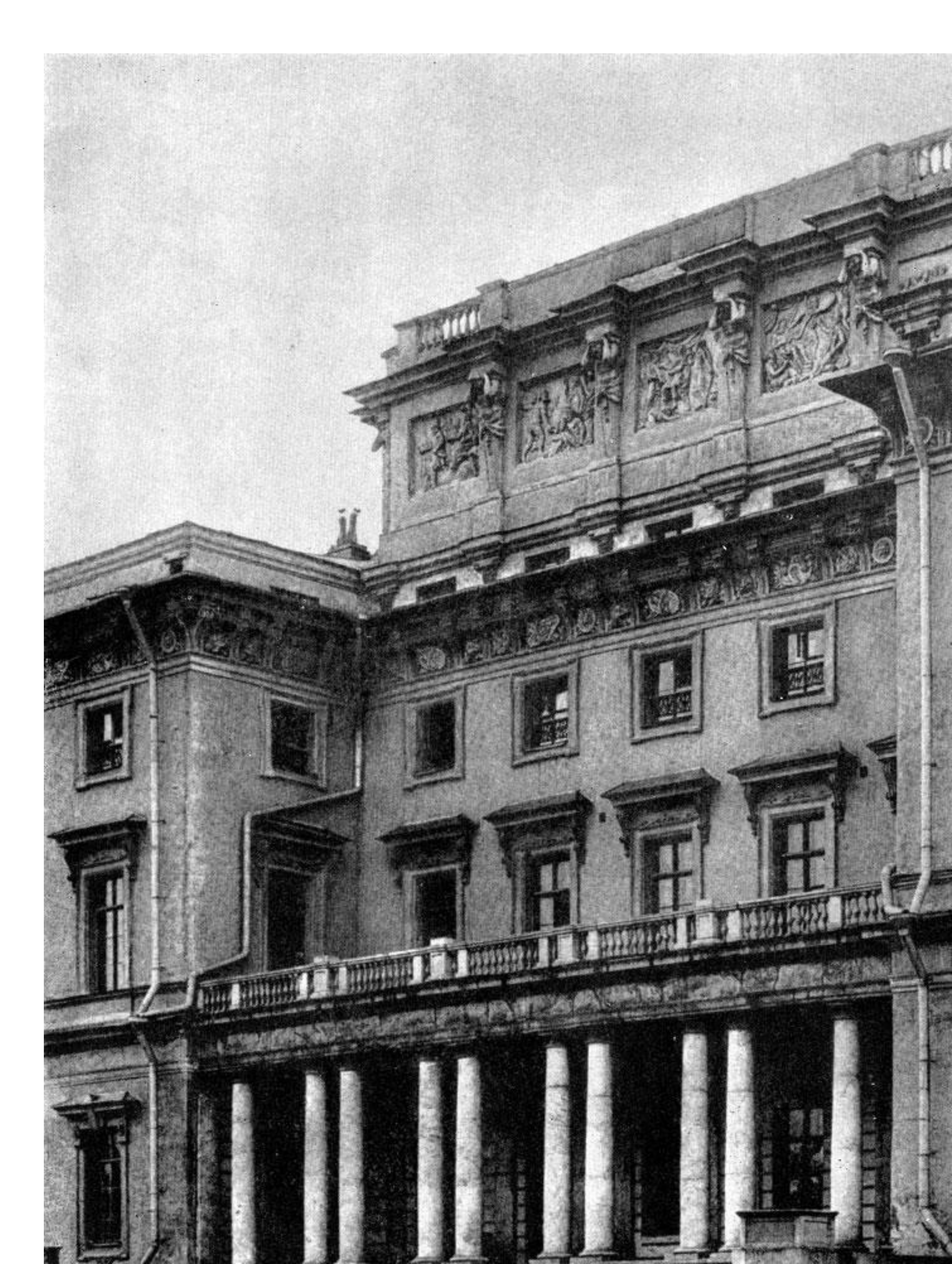
В последующие годы наиболее крупной работой Баженова становится проектирование и постройка ансамбля в Царицыне под Москвой, предполагавшегося быть летней резиденцией Екатерины II. Ансамбль в Царицыне представляет собой загородную усадьбу с асимметричным расположением построек, исполненных в самобытном стиле, называемом иногда «русской готикой», но в известной мере основанном на использовании мотивов русской архитектуры 17 века.

Именно в традициях древнерусской архитектуры даются Баженовым сочетания красных кирпичных стен царицынских построек с деталями из белого камня.

Сохранившиеся баженовские постройки в Царицыне — Оперный дом, Фигурные ворота, мост через дорогу — дают лишь частичное представление об общем замысле. Проект Баженова не только не был осуществлен, но даже уже почти законченный им дворец был отвергнут приехавшей императрицей и по ее приказу сломан.



*В. И. Баженов. Павильоны Михайловского (Инженерного) замка в Ленинграде. 1797-1800 гг.*



*В. И. Баженов. Михайловский (Инженерный) замок в Ленинграде. 1797- 1800 гг. Северный фасад.*

Дань зарождающимся предромантическим тенденциям Баженов отдал в проекте Михайловского (Инженерного) замка, который с некоторыми изменениями был осуществлен архитектором В. Ф. Бренной. Построенный по распоряжению Павла I в Петербурге, Михайловский замок (1797—1800) представлял в то время сооружение, окруженное, как крепость, рвами; через них были перекинуты подъемные мосты. Своеобразно сочетались здесь тектоническая ясность общего архитектурного замысла и вместе с тем сложность планировки.

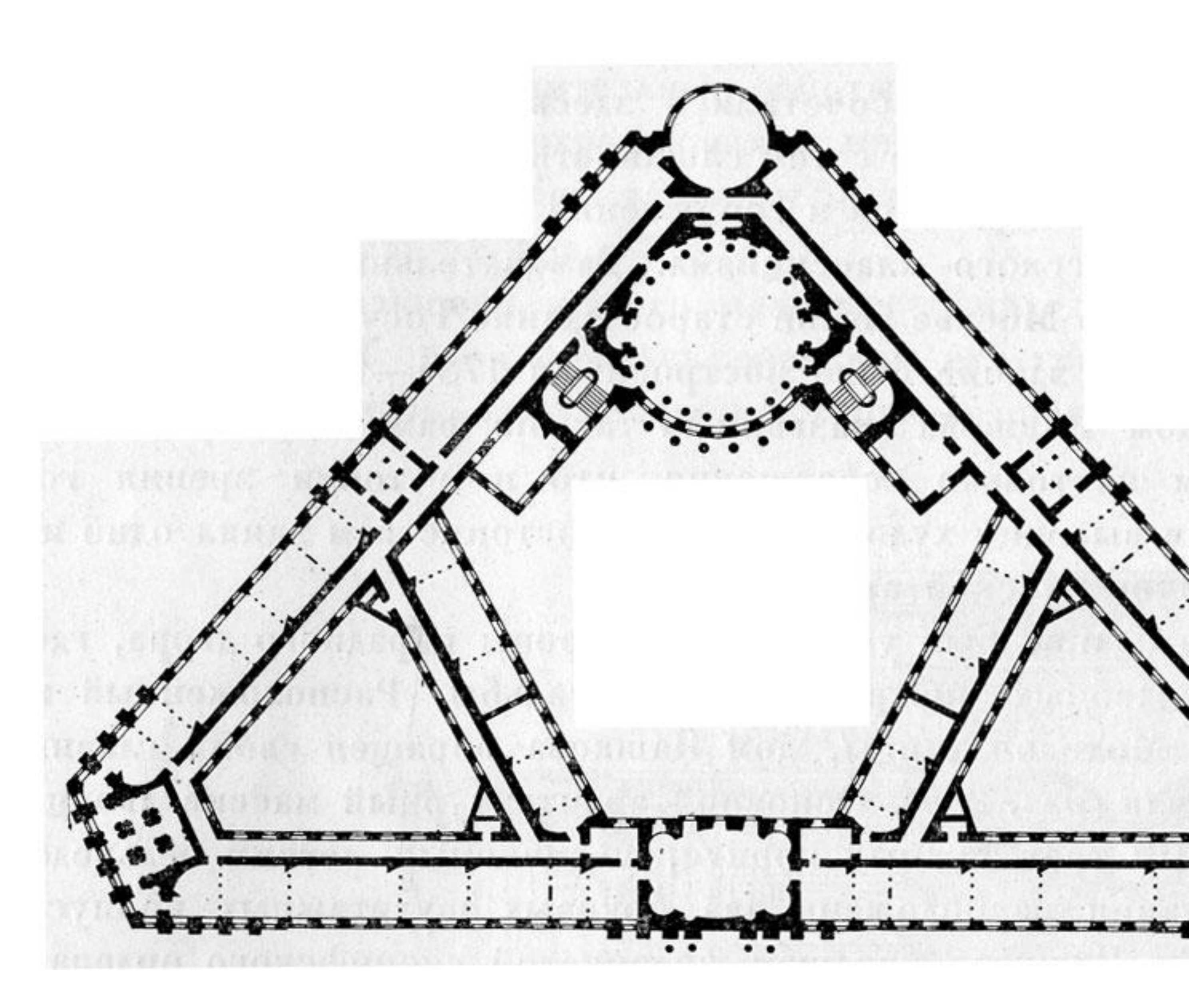
В большинстве своих проектов и сооружений Баженов выступал как крупнейший мастер раннего русского классицизма. Замечательным творением Баженова является дом Пашкова в Москве (ныне старое здание Государственной библиотеки им. В. И. Ленина). Это здание было построено в 1784—1787 годах. Сооружение дворцового типа, дом Пашкова (названный так по фамилии первого владельца) оказался решенным настолько совершенно, что и с точки зрения городского ансамбля и по своим высоким художественным достоинствам занял одно из первых мест среди памятников русской архитектуры.

*В. И. Баженов. Дом П. Е. Пашкова в Москве. 1784-1787 гг. Главный фасад.*

Главный вход в здание был устроен со стороны парадного двора, где находилось несколько служебных построек дворца-усадьбы. Расположенный на холме, поднимающемся от Моховой улицы, дом Пашкова обращен своим главным фасадом в сторону Кремля. Основной архитектурный массив дворца составляет его центральный трехэтажный корпус, увенчанный легким бельведером. По обеим сторонам здания расположены два боковых двухэтажных корпуса. Центральный корпус дома Пашкова украшен колоннадой коринфского ордера, объединяющей второй и третий этажи. Боковые павильоны имеют гладкие колонны ионического ордера. Тонкая продуманность общей композиции и всех деталей сообщает этому сооружению необыкновенную легкость и вместе с тем значительность, монументальность. Подлинная гармония целого, изящество проработки деталей красноречиво свидетельствуют о гениальности его создателя.

Другим великим русским архитектором, работавшим одно время вместе с Баженовым, был Матвей Федорович Казаков (1738—1812). Уроженец Москвы, Казаков еще более тесно, чем Баженов, связал свою творческую деятельность с московским зодчеством. Попав тринадцати лет в школу Ухтомского, Казаков на практике постиг искусство архитектуры. Он не был ни в Академии художеств, ни за границей. С первой половины 1760-х гг. молодой Казаков уже работал в Твери, где по его проекту построен ряд зданий как жилого, так и общественного назначения.

В 1767 г. Казаков был приглашен Баженовым в качестве своего непосредственного помощника для проектирования ансамбля нового Кремлевского дворца.



*М.Ф.Казаков.Сенат в Московском Кремле. План.*

*М. Ф. Казаков. Сенат в Московском Кремле. 1776-1787 гг. Главный фасад.*

Одно из самых ранних и вместе с тем наиболее значительных и известных сооружений Казакова — здание Сената в Москве (1776—1787). Здание Сената (в настоящее

время здесь помещается Верховный Совет СССР) расположено внутри Кремля неподалеку от Арсенала. Треугольное в плане (с внутренними дворами), оно одним из фасадов обращено к Красной площади. Центральный композиционный узел здания — зал Сената, имеющий огромное по тому времени купольное перекрытие, диаметр которого достигает почти 25 м. Сравнительно скромное оформление здания снаружи контрастно сопоставлено с великолепным решением круглого парадного зала, имеющего три яруса окон, колоннаду коринфского ордера, кессонированный купол и богатую лепнину.

Следующее широко известное творение Казакова — здание Московского университета (1786—1793). На этот раз Казаков обратился к распространенному плану городской усадьбы в виде буквы П. В центре здания помещен актовый зал в форме полуротонды с купольным перекрытием. Первоначальный вид университета, построенного Казаковым, существенно разнится с тем наружным оформлением, которое придал ему Д. И. Жилярди, восстанавливавший университет после пожара Москвы 1812 года. Дорическая колоннада, рельефы и фронтон над портиком, эдикулы на торцах боковых крыльев и т. д.— всего этого не было в здании Казакова. Оно выглядело более высоким и не столь развернутым по фасаду. Главный фасад университета в 18 в. имел более стройную и легкую колоннаду портика (ионического ордера), стены здания расчленялись лопатками и филенками, торцы боковых крыльев здания имели ионические портики с четырьмя пилястрами и фронтоном.

Так же как и Баженов, Казаков иногда обращался в своем творчестве к традициям архитектуры Древней Руси, например в Петровском дворце, построенном в 1775—1782 гг. Кувшинообразные колонны, арки, оформление окон, висячие гирьки и т. п. вместе с красными кирпичными стенами и украшениями из белого камня явно перекликались с допетровской архитектурой.

Однако большинство церковных сооружений Казакова — церковь Филиппа Митрополита, церковь Вознесения на Гороховской улице (ныне ул. Казакова) в Москве, церковь-мавзолей Барышникова (в селе Николо-Погорелом, Смоленской области)—решены не столько в плане древнерусских храмов, сколько в духе классически торжественных светских сооружений — ротонд. Особое место среди церковных построек Казакова занимает своеобразная по своему плану церковь Косьмы и Дамиана в Москве.

*М. Ф. Казаков. Голицынская больница в Москве. 1796-1801 гг. Центральный корпус.*

В произведениях Казакова большую роль играет скульптурное убранство. Разнообразные лепные украшения, тематические барельефы, круглые статуи и т. д. во многом способствовали высокой степени художественного оформления зданий, их праздничной торжественности и монументальности. Интерес к синтезу архитектуры и скульптуры проявился в последнем значительном сооружении Казакова — здании Голицынской больницы (ныне 1-я Градская больница) в Москве, постройка которой относится к 1796—1801 гг. Здесь Казаков уже близок к архитектурным принципам классицизма первой трети 19 в., о чем свидетельствуют спокойные глади стенных плоскостей, вытянутая вдоль улицы композиция здания и его флигелей, строгость и сдержанность общего архитектурного замысла.

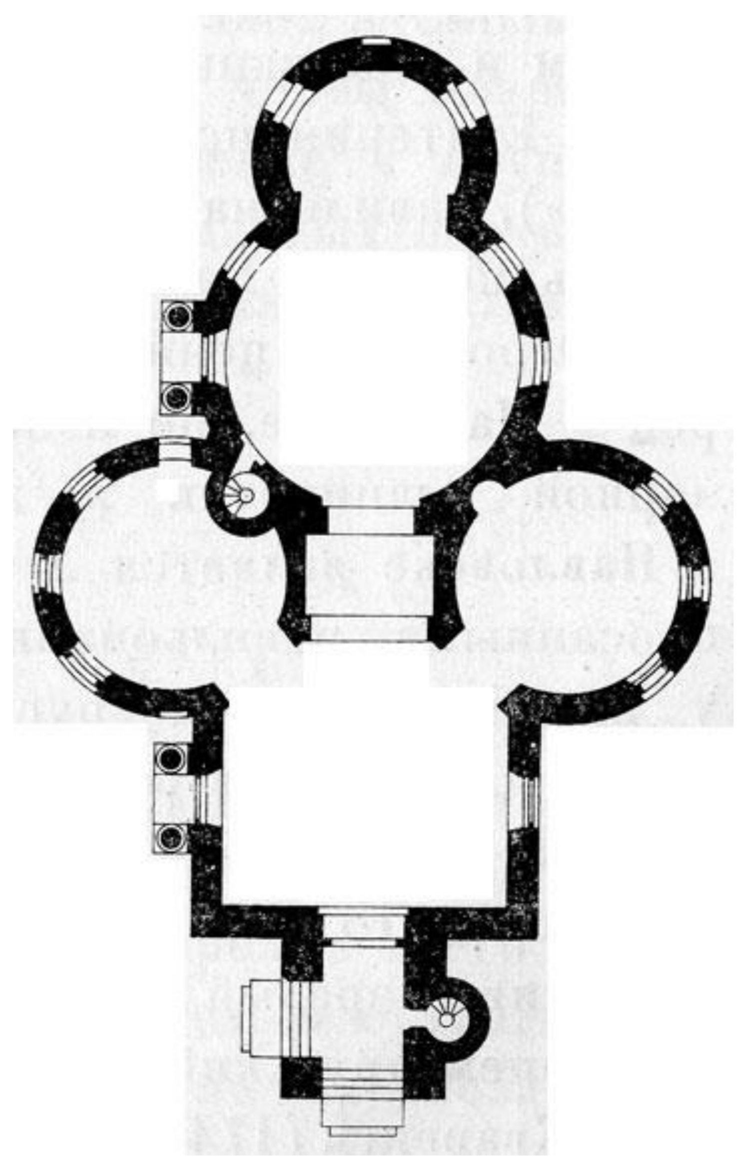
Большой вклад внес Казаков в развитие усадебной архитектуры и архитектуры городского жилого особняка. Таковы отличающиеся ясной простотой композиции дом в Петровском-Алабине (закончен в 1785 г.) и прекрасный дом Губина в Москве (1790-е гг.).

Одним из наиболее одаренных и прославленных мастеров архитектуры второй половины 18 столетия был Иван Егорович Старой (1745—1808), имя которого связано со многими постройками Петербурга и провинции. Крупнейшим произведением Старова, если говорить о дошедших до нас сооружениях мастера, является Таврический дворец, выстроенный в 1783—1789 гг. в Петербурге.

Еще современники Старова высоко ценили этот дворец как отвечающий высоким требованиям подлинного искусства — он столь же прост и ясен по своему решению, сколь величав и торжествен. По решению внутренних помещений это не только жилой дворец-усадьба, но и резиденция, предназначенная для торжественных приемов, празднеств и увеселений. Центральная часть дворца выделена куполом и

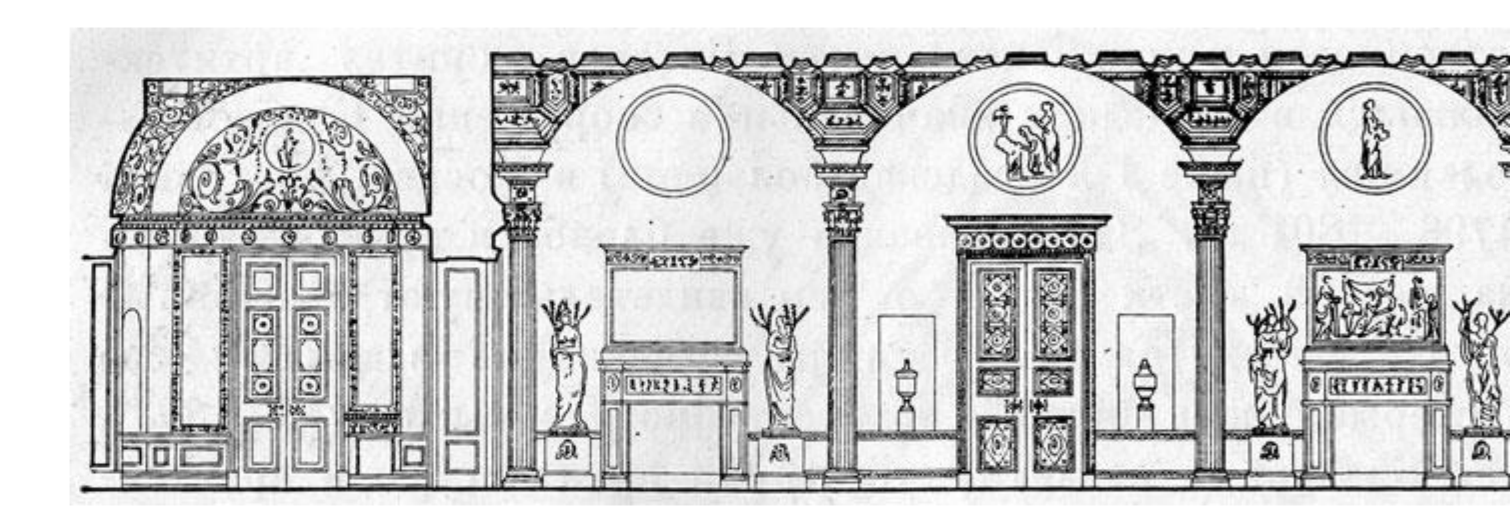
шестикодонным римско-дорическим портиком, расположенным в глубине широко открытого наружу парадного двора. Значительность центральной части здания оттеняется низкими одноэтажными боковыми крыльями дворца, оформление которых, так же как и боковых корпусов, очень строго. Торжественно решены внутренние помещения дворца. Расположенные прямо против входа гранитные и яшмовые колонны составляют в целом подобие внутренней триумфальной арки. Из вестибюля вошедшие попадали в монументально оформленный купольный зал дворца, а затем в так называемую Большую галлерею с торжественной колоннадой, состоящей из тридцати шести колонн ионического ордера, поставленных в два ряда по обе стороны зала.

Даже после неоднократных перестроек и изменений внутри Таврического дворца, произведенных в последующее время, грандиозность замысла архитектора оставляет неизгладимое впечатление. В начале 1770-х гг. Старов назначается главным архитектором «Комиссии о каменном строении Петербурга и Москвы». Под его руководством разрабатывались также проекты планировки многих городов России.



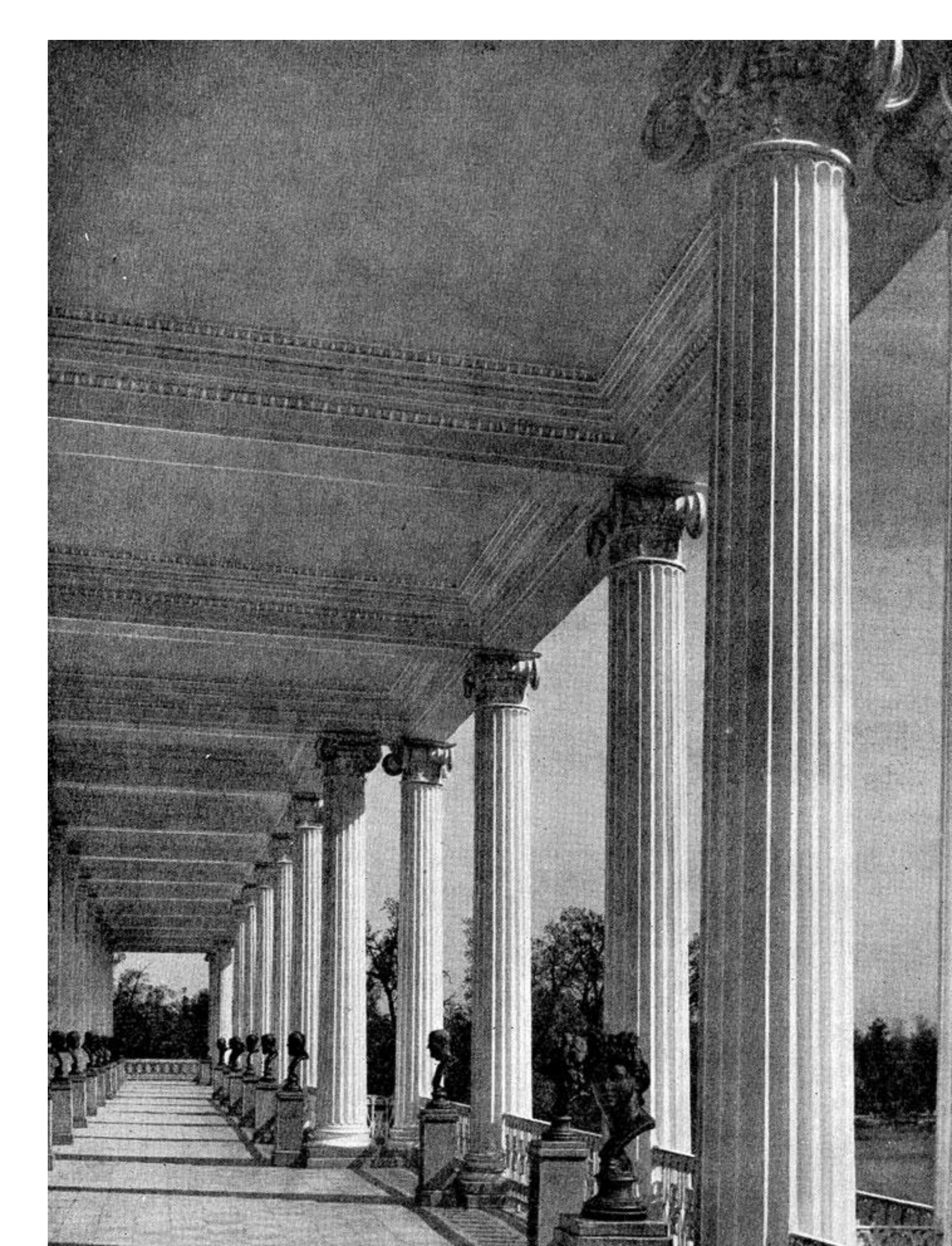
*М.Ф.Казаков.Церковь Косьмы и Дамиана в Москве. План.*

Помимо Баженова, Казакова и Старова в то же самое время в России работает много других выдающихся архитекторов — как русских, так и приехавших из-за границы. Широкие строительные возможности, имевшиеся в России, привлекают крупных зарубежных мастеров, которые у себя на родине таких возможностей не находили.

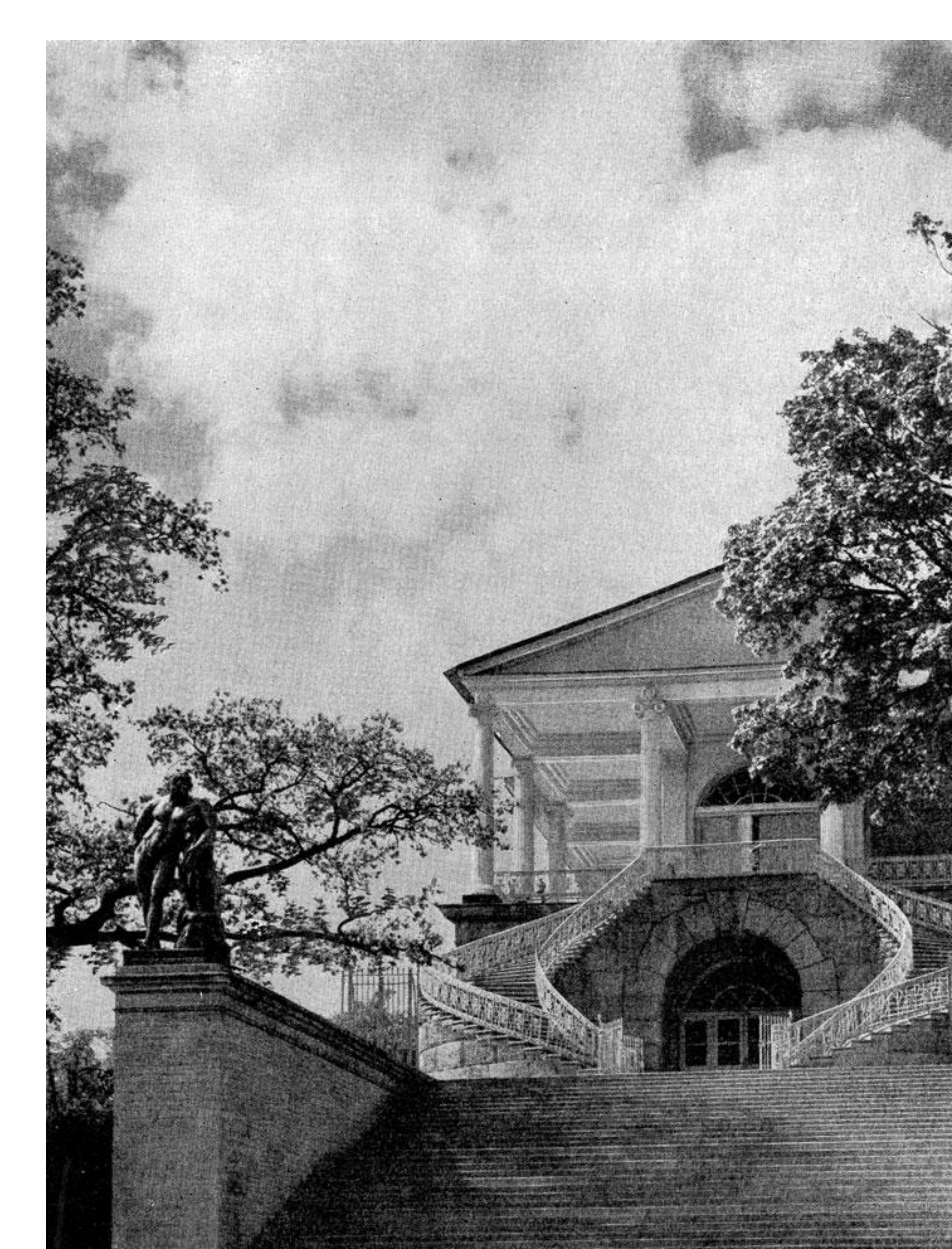


*Камерон. Павильон «Агатовые комнаты» в Царском Селе. Продольный разрез.*

Выдающимся мастером архитектуры, особенно дворцово-парковых сооружений, был шотландец по происхождению Чарльз Камерон (1740-е гг. —1812).

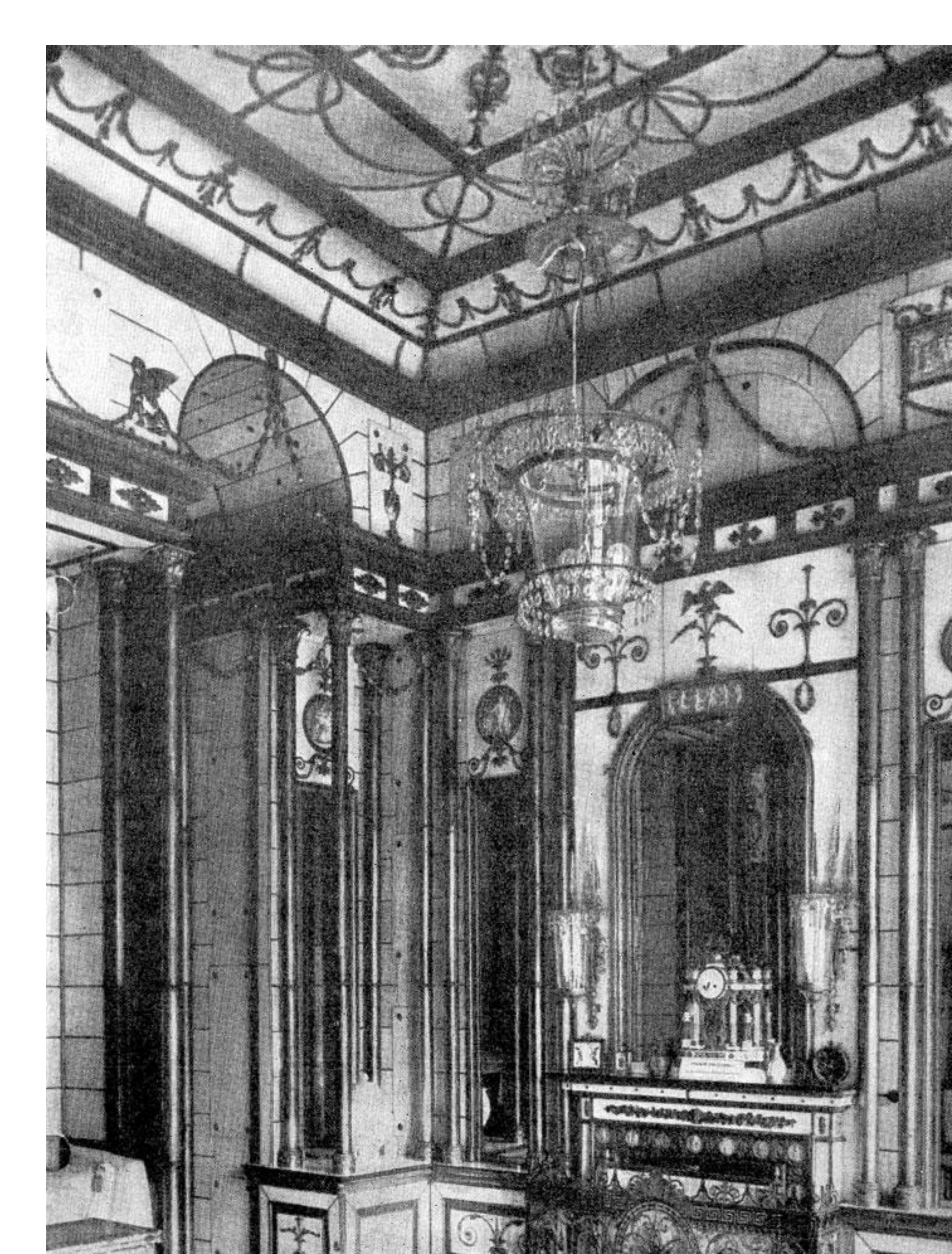


*Чарльз Камерон. «Камеронова галлерея» в Царском Селе (г. Пушкине) 1783-1786 гг. Колоннада.*



*Чарльз Камерон. «Камеронова галлерея» в Царском Селе (г. Пушкине). 1783-1786 гг. Лестница.*

В 1780—1786 гг. Камерон строит в Царском Селе комплекс садово-парковых сооружений, куда входят двухэтажный корпус Холодных бань с Агатовыми комнатами, висячий сад и, наконец, великолепная открытая галлерея, носящая имя ее создателя. Камеронова галлерея — одно из наиболее совершенных произведений архитектора. Поражает ее необычайная легкость и изящество пропорций; величественно и своеобразно решен лестничный спуск, фланкированный копиями с античных статуй Геркулеса и Флоры.

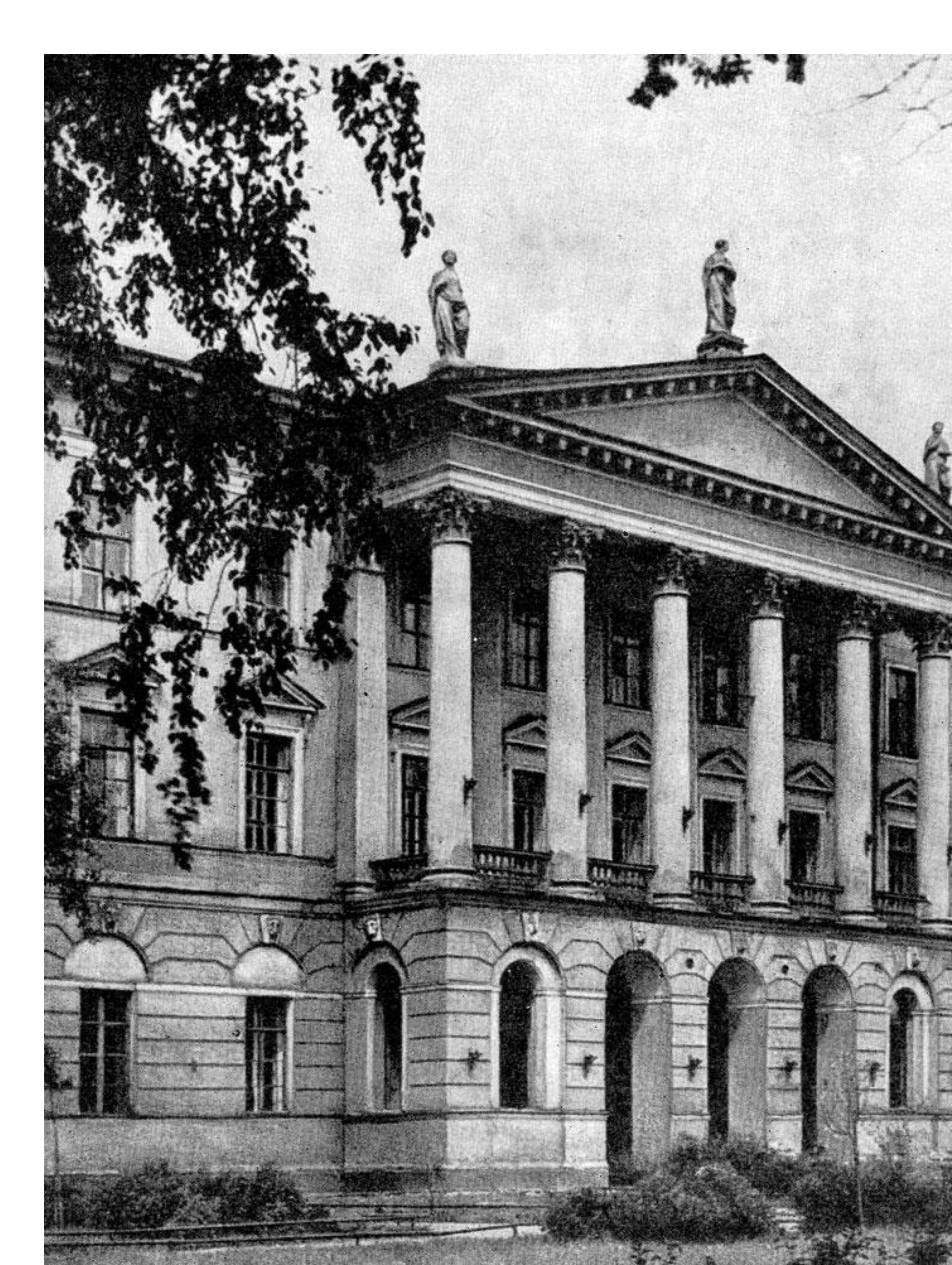


*Чарльз Камерон. Спальня Екатерины II в Большом (Екатерининском) дворце в Царском Селе (г. Пушкине). 1780-е гг.*

Камерон был искуснейшим мастером оформления интерьера. С безупречным вкусом и изысканностью разрабатывает он отделку нескольких помещений Большого Екатерининского дворца (спальня Екатерины II, см.илл., кабинет «Табакерка»), павильона «Агатовые комнаты», а также Павловского дворца (1782—1786) (Итальянский и Греческий залы, биллиардная и другие).

Огромную ценность представляет не только созданный Камероном дворец в Павловске, но и весь садово-парковый ансамбль. В отличие от более регулярной планировки и застройки знаменитого Петергофского парка ансамбле в Павловске является лучшим образцом «натурального» парка со свободно разбросанными павильонами. В живописнейшем пейзаже, среди рощ и полянок, у изгибающейся вокруг холмов реки Славянки расположены павильон — Храм Дружбы, открытая ротонда — Колоннада Аполлона, павильон Трех граций, обелиск, мостики и т. д.

Конец 18 в. в архитектуре России уже во многом предваряет следующий этап развития — зрелый классицизм первой трети 19 столетия, известный также под названием «русский ампир». Новые веяния заметны на примере творчества Джакомо Кваренги (1744—1817). Еще у себя на родине, в Италии, Кваренги увлекается палладианством и становится ревностным поборником классицизма. Не найдя должного применения своим силам в Италии, Кваренги приехал в Россию (1780), где и остался на всю жизнь.

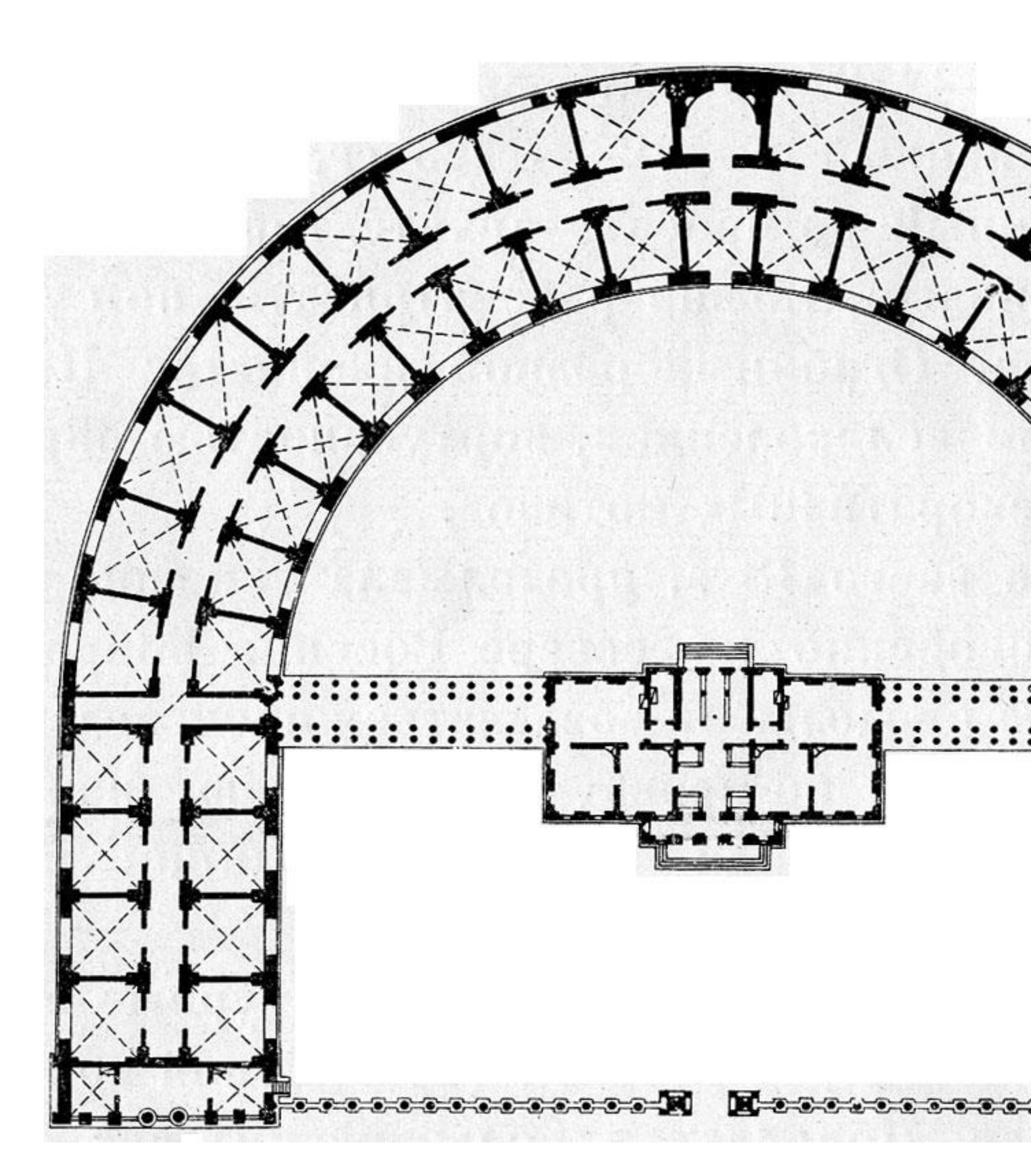


*Джакомо Кваренги. Ассигнационный банк в Ленинграде. 1783-1790 гг. Центральная часть главного фасада.*

*Джакомо Кваренги. Эрмитажный театр в Ленинграде. 1783-1787 гг. Фасад.*

*М. Ф. Казаков. Сенат в Московском Кремле. 1776-1787 гг. Главный фасад.*

Начав свою деятельность с работы в Петергофе и Царском Селе, Кваренги перешел к строительству крупнейших столичных сооружений. Созданные им Эрмитажный театр (1783—1787), здание Академии наук (1783—1789) и Ассигнационного банка (1783—1790) в Петербурге, а также Александровский дворец в Царском Селе (1792—1796) представляют собой строгие, классические по своему решению постройки, которые во многом уже предвещают следующий этап в развитии русской архитектуры. Собственно говоря, творческая деятельность Кваренги в России по времени почти поровну делится между 18 и 19 столетиями. Из наиболее известных сооружений Кваренги начала 19 в. выделяются здание больницы на Литейном проспекте, Аничков дворец, Конногвардейский манеж и деревянные Нарвские триумфальные ворота 1814 года.



*Кваренги. Ассигнационный банк в Ленинграде. План.*

Наиболее выдающимся творением Кваренги начала 19 в. является Смольный институт (1806—1808). В этом произведении видны характерные черты Кваренги как представителя зрелого классицизма в архитектуре: стремление к крупным и лаконичным архитектурным формам, использование монументальных портиков, акцентировка мощной цокольной части здания, обработанной крупной рустовкой, предельная ясность и простота планировки.

## Скульптура

И.М.Шмидт

По сравнению с архитектурой развитие русской скульптуры 18 столетия происходило более неравномерно. Достижения, которыми отмечена вторая половина 18 в., неизмеримо более значительны и многообразны. Относительно слабое развитие русской пластики в первой половине века обусловлено прежде всего тем, что здесь, в отличие от зодчества, не имелось столь значительных традиций и школ. Сказывалось немногостороннее, ограниченное запретами православной христианской церкви развитие древнерусской скульптуры.

Достижения русской пластики начала 18 в. почти целиком связаны со скульптурой декоративной. В первую очередь должно быть отмечено необычайно богатое скульптурное убранство Дубровицкой церкви (1690—1704), Меншиковой башни в Москве (1705—1707) и рельефы на стенах Летнего дворца Петра I в Петербурге (1714). Исполненный в 1722—1726 гг. знаменитый иконостас Петропавловского собора, созданный по проекту архитектора И. П. Зарудного резчиками И. Телегиным и Т. Ивановым, можно рассматривать, по существу, как итог развития этого вида искусства. Огромный резной иконостас Петропавловского собора поражает торжественным великолепием, виртуозностью обработки дерева, богатством и разнообразием декоративных мотивов.

В течение всего 18 в. продолжала успешно развиваться народная деревянная скульптура, особенно на севере России.

Вопреки запретам синода для русских церквей севера продолжали создаваться произведения культовой скульптуры; многочисленные резчики по дереву и по камню, направляясь на строительство крупных городов, приносили с собой традиции и творческие приемы народного искусства.

Важнейшие государственные и культурные преобразования, происшедшие при Петре I, открыли перед русской скульптурой возможности развития ее вне сферы заказов церкви. Появляется большой интерес к круглой станковой скульптуре и к портретному бюсту. Одним из самых первых произведений новой русской пластики явилась статуя Нептуна, установленная в Петергофском парке. Отлитая из бронзы в 1715—1716 гг., она еще близка к стилю русской деревянной скульптуры 17—18 веков.

Не дожидаясь, когда постепенно сложатся кадры своих русских мастеров, Петр дал указания покупать за границей античные статуи и произведения современной скульптуры. При его активном содействии была приобретена, в частности, замечательная статуя, известная под названием «Венера Таврическая» (ныне в Эрмитаже); заказывались разнообразные статуи и скульптурные композиции для дворцов и парков Петербурга, Летнего сада; приглашались иноземные ваятели.

*Джакомо Кваренги. Александровский дворец в Царском Селе (г. Пушкине). 1792-1796 гг. Колоннада.*

Наиболее выдающимся из них был Карло Бартоломео Растрелли (1675—1744), приехавший в Россию в 1716 г. и оставшийся здесь до конца жизни. Он особенно известен как автор замечательного бюста Петра I, исполненного и отлитого из бронзы в 1723—1729 гг. (Эрмитаж).

*Карло Бартоломео Растрелли. Статуя Анны Иоанновны с арапчонком. Фрагмент. Бронза. 1741 г. Ленинград, Русский музей.*

Созданный Растрелли образ Петра I отличается реалистичностью в передаче портретных черт и вместе с тем необычайной торжественностью. Лицо Петра выражает неукротимую силу воли, решительность великого государственного деятеля. Еще при жизни Петра I Растрелли снял с его лица маску, которая послужила ему как для создания восковой одетой статуи, так называемой «Восковой персоны», так и для бюста. Растрелли был типичным западноевропейским мастером позднего барокко. Однако в условиях петровской России наибольшее развитие получили реалистические стороны его творчества. Из позднейших работ Растрелли широко известна статуя императрицы Анны Иоанновны с арапчонком (1741, бронза; Ленинград, Русский музей). В этом произведении поражает, с одной стороны, непредвзятая правдивость портретиста, с другой — пышная парадность решения и монументализация образа. Подавляющая своей торжественной тяжеловесностью, облаченнная в драгоценнейшие одеяния и мантию, фигура императрицы воспринимается еще более внушительной и грозной рядом с маленькой фигуркой мальчика-арапчонка, движения которого своей легкостью еще более оттеняют ее грузность и репрезентативность.

Высокая одаренность Растрелли проявлялась не только в портретных работах, но и в монументально-декоративной пластике. Он участвовал, в частности, в создании декоративной скульптуры Петергофа, трудился над конным монументом Петра I (1723—1729), который был установлен перед Михайловским замком лишь в 1800 г.

В конном монументе Петра I Растрелли по-своему претворил многочисленные решения конных статуй, начиная от античного «Марка Аврелия» и до типично барочного берлинского памятника великому курфюрсту Андреаса

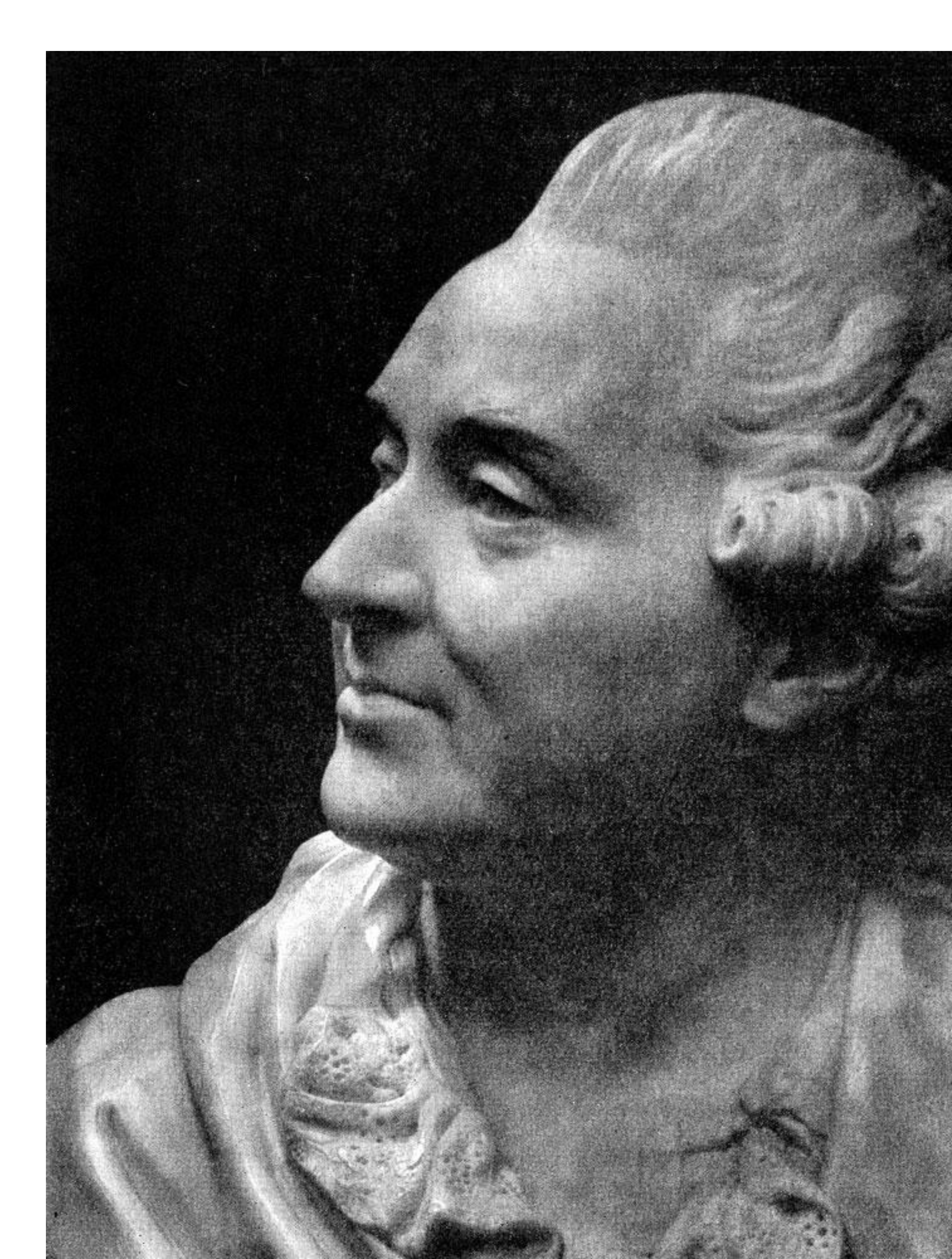
Шлютера. Особенность решения Растрелли чувствуется в сдержанно-суровом стиле монумента, в подчеркнутой без излишней пышности значительности образа самого Петра, а также в великолепно найденной пространственной ориентировке памятника.

Если первая половина 18 в. отмечена сравнительно не столь широким развитием русской скульптуры, то вторая половина этого столетия — время подъема искусства ваяния. Не случайно вторую половину 18 в. и первую треть 19 в. называют «золотым веком» русской скульптуры. Блестящая плеяда мастеров в лице Шубина, Козловского, Мартоса и других выдвигается в ряд крупнейших представителей мировой скульптуры. Особенно выдающиеся успехи были достигнуты в области скульптурного портрета, монументальной и монументально-декоративной пластики. Последнее было неразрывно связано с подъемом русской архитектуры, усадебного и городского строительства.

Неоценимую роль в развитии русской пластики сыграло образование Петербургской Академии художеств.

Вторая половина 18 в. в европейском искусстве — время высокого развития искусства портрета. В области скульптуры крупнейшими мастерами психологического портрета-бюста были Гудон и Ф. И. Шубин.

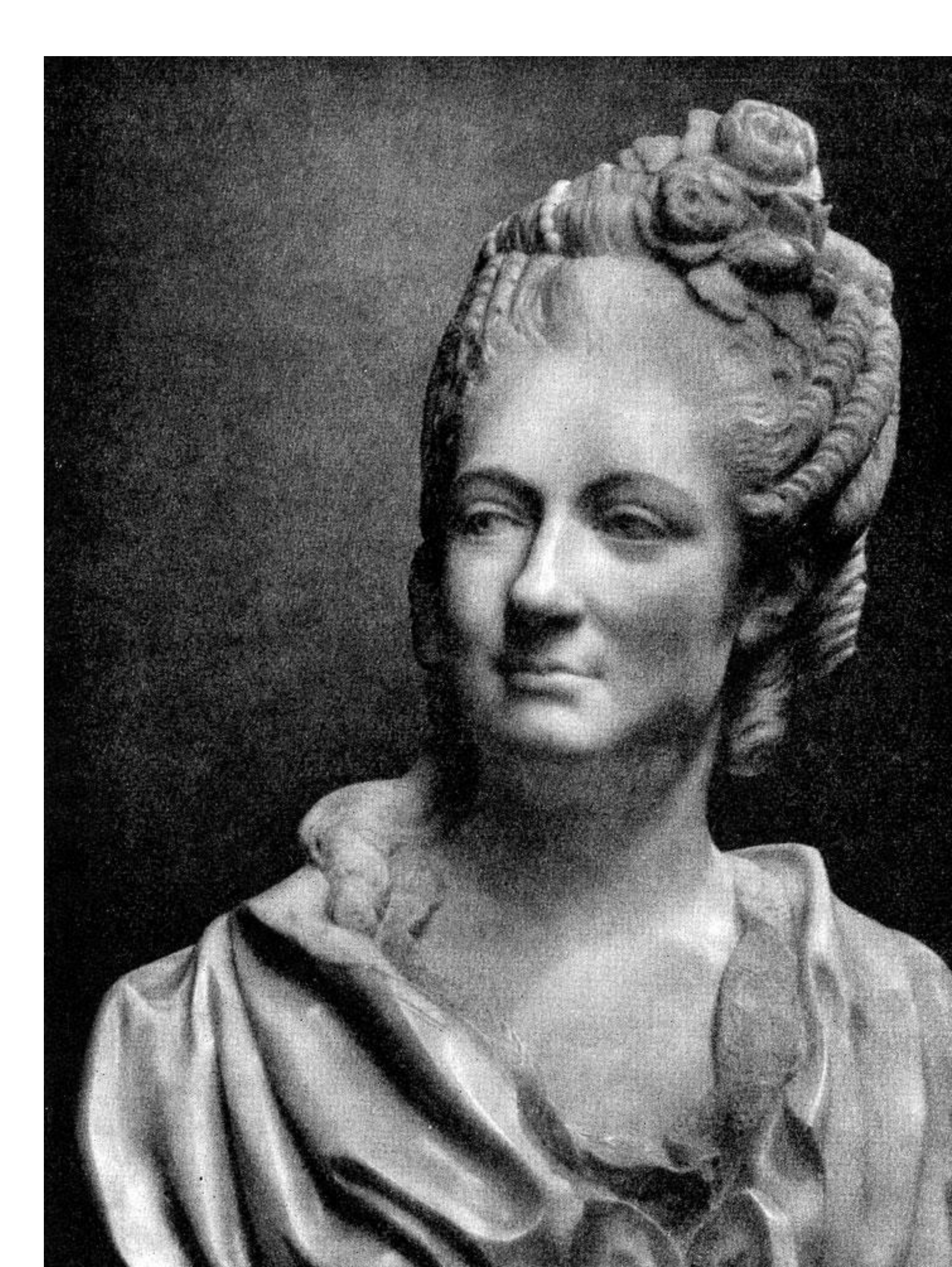
Федот Иванович Шубин (1740—1805) родился в семье крестьянина близ Хол-могор, на берегу Белого моря. Способности к скульптуре проявились у него вначале в резьбе по кости — широко развитом на севере народном ремесле. Подобно своему великому земляку — М. В. Ломоносову, Шубин юношей отправился в Петербург (1759), где его способности к скульптуре обратили на себя внимание Ломоносова. В 1761 г. при содействии Ломоносова и Шувалова Шубину удалось определиться в Академию художеств. После ее окончания (1766) Шубин получил право на поездку за границу, где жил в основном в Париже и Риме. Во Франции Шубин знакомится с Ж. Пигалем и пользуется его советами.



*Ф. И. Шубин. Портрет А. М. Голицына. Фрагмент. Мрамор. 1775 г. Москва, Третьяковская галлерея.*

Возвратившись в 1773 г. в Петербург, Шубин в том же году создает гипсовый бюст А. М. Голицына (мраморный экземпляр, находящийся в Третьяковской галлерее, выполнен в 1775 г.; см.илл.). Бюст А. М. Голицына сразу же прославил имя молодого мастера. В портрете воссоздан типичный образ представителя высшей аристократии екатерининского времени. В легкой скользящей на губах улыбке, в энергичном повороте головы, в умном, хотя и довольно холодном выражении лица Голицына чувствуется светская изысканность и вместе с тем внутренняя пресыщенность избалованного судьбой человека.

К 1774 г. за исполненный бюст Екатерины II Шубина избирают в Академию. Его буквально засыпают заказами. Начинается один из наиболее плодотворных периодов творчества мастера.



*Ф. И. Шубин. Портрет М. Р. Паниной. Мрамор. Середина 1770-х гг. Москва, Третьяковская галлерея.*

К 1770-м гг. относится один из лучших женских портретов Шубина — бюст М. Р. Паниной (мрамор; Третьяковская галлерея), который довольно близок к бюсту А. М. Голицына: перед нами также образ человека аристократически изысканного и вместе с тем устало-пресыщенного. Однако Панина трактована Шубиным с несколько большим сочувствием: выражение несколько наигранного скептицизма, заметного в лице Голицына, сменяется в портрете Паниной оттенком лирической задумчивости и даже грусти.

Шубин умел раскрывать образ человека не в одном, а в нескольких аспектах, многогранно, что позволяло глубже проникнуть в существо модели и понять психологию портретируемого. Он умел остро и метко запечатлеть выражение лица человека, передать мимику, взгляд, поворот и посадку головы. Нельзя не обратить внимание на то, какие разнообразные оттенки выражения лица раскрывает мастер с разных точек зрения, сколь мастерски дает он почувствовать добродушие или холодную жестокость, чопорность или простоватость, внутреннюю содержательность или же самодовольную пустоту человека.

Вторая половина 18 в. была временем блистательных побед русской армии и флота. В нескольких бюстах Шубина увековечены виднейшие полководцы его времени. Бюст 3. Г. Чернышева (мрамор, 1774; Третьяковская галлерея) отмечен большой реалистичностью и непритязательной простотой образа. Не стремясь к эффектности решения бюста, отказавшись от использования драпировок, Шубин все внимание зрителя сосредоточил на лице героя — мужественно-открытом, с крупными немного грубоватыми чертами, не лишенными, однако, одухотворенности и внутреннего благородства. По-иному решен портрет П. А. Румянцева-Задунайского (мрамор, 1778; Русский музей). Правда, и здесь Шубин не прибегает к идеализации лица

героя. Однако общее решение бюста дано несравненно более внушительно: горделиво поднятая голова фельдмаршала, устремленный вверх взгляд, бросающаяся в глаза широкая лента и великолепно переданная драпировка придают портрету черты торжественной пышности.

Шубин недаром считался в Академии опытнейшим специалистом по обработке мрамора — техника его изумительно свободна. «Его бюсты живы; тело в них есть совершенное тело...», — писал в 1826 г. один из первых русских художественных критиков В. И. Григорович. Умея превосходно передать живой трепет и теплоту человеческого лица, Шубин столь же мастерски и убедительно изображал аксессуары: парики, легкие или тяжелые ткани одежд, тонкое кружево, мягкий мех, драгоценности и ордена портретируемых. Однако всегда главным для него оставались человеческие лица, образы и характеры.

*Ф. И. Шубин. Портрет Павла I. Мрамор. Ок. 1797 г. Ленинград, Русский музей.*

С годами Шубин глубже, а подчас и суровее дает психологическую характеристику образов, например, в мраморном бюсте известного дипломата А. А. Безбородко (большинством исследователей это произведение относится к 1797 г.; Русский музей) и особенно петербургского полицмейстера Е. М. Чулкова (мрамор, 1792; Русский музей), в образе которого Шубин воссоздал грубого, внутренне ограниченного человека. Самая поразительная в этом отношении работа Шубина — бюст Павла I (мрамор в Русском музее; илл., бронзовые отливы в Русском музее и Третьяковской галлерее), созданный в конце 1790-х гг. В нем смелая правдивость граничит уже с гротеском. Проникнутым большой человеческой теплотой воспринимается бюст М. В. Ломоносова (дошел до нас в гипсе — Русский музей, мраморе — Москва, Академия наук, а также в бронзовом отливе, который датирован 1793 г., — Камеронова галлерея).

Будучи в основном портретистом, Шубин работал и в других областях скульптуры, создавал аллегорические статуи, монументально-декоративные рельефы, предназначенные для архитектурных сооружений (в основном — для интерьера), а также для загородных парков. Наиболее известны его статуи и рельефы для Мраморного дворца в Петербурге, а также бронзовая статуя Пандоры, установленная в ансамбле Большого каскада фонтанов в Петергофе (1801).

PETRO PRIMO
CATHARINA

*Этьен Морис Фальконе. Памятник Петру I в Ленинграде. Бронза. 1766- 1782 гг.*

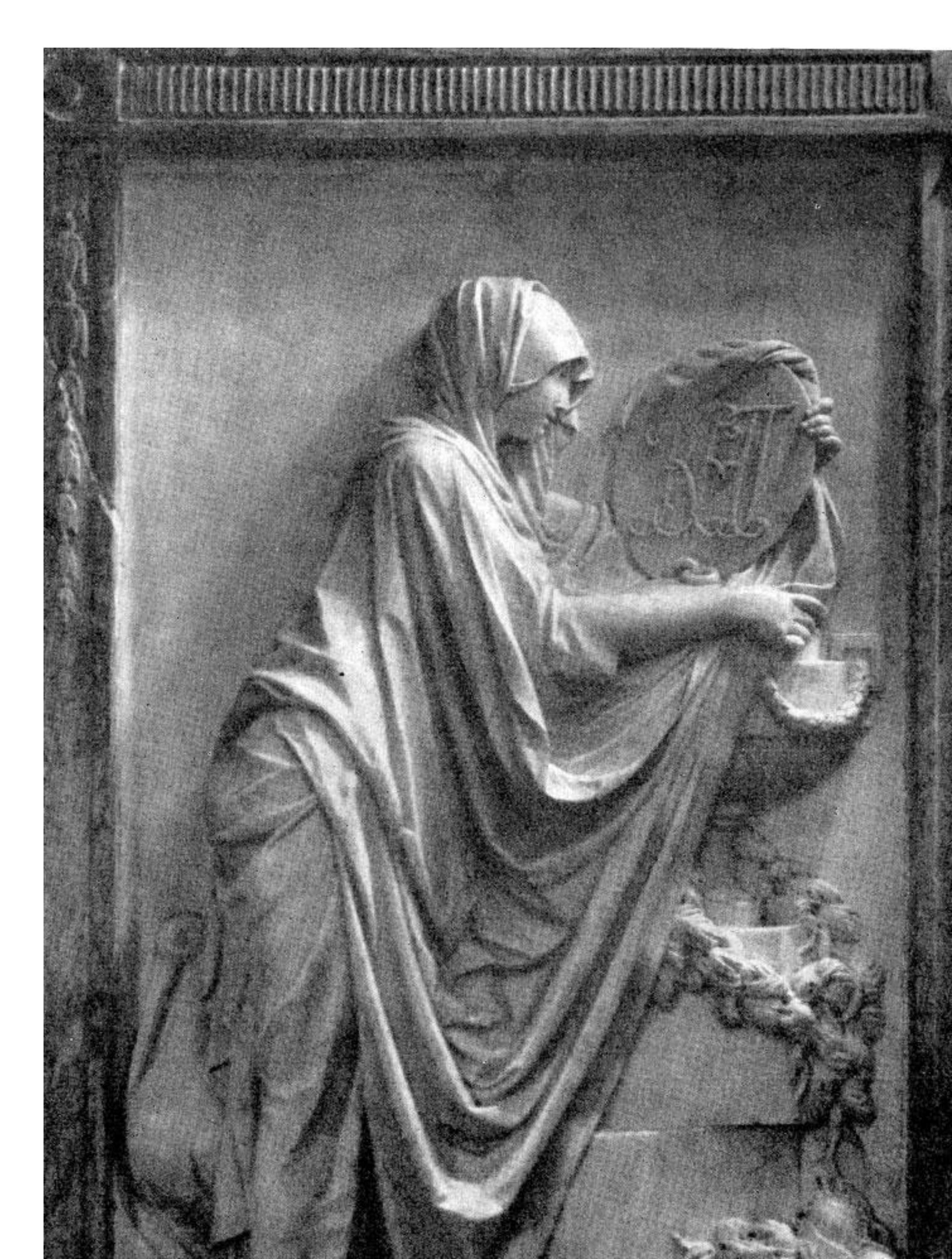
Во второй половине 18 в. в России работал один из видных французских мастеров, высоко ценимый Дидро,—Этьен Морис Фальконе (1716—1791), который жил в Петербурге с 1766 по 1778 г.1. Целью приезда Фальконе в Россию было создание памятника Петру I, над которым он и работал в течение двенадцати лет. Результатом многолетнего труда явился один из наиболее прославленных монументов мира. Если Растрелли в упоминавшемся выше памятнике Петру I представил своего героя как императора — грозного и властного, то Фальконе делает основной упор на воссоздание образа Петра как величайшего преобразователя своего времени, дерзновенного и смелого государственного деятеля.

Эта мысль лежит в основе замысла Фальконе, который в одном из своих писем писал: «.. .я ограничусь статуей героя и изображу его не в качестве великого полководца и победителя, хотя, конечно, он был и тем и другим. Гораздо выше личность созидателя, законодателя...» Глубокое осознание скульптором исторического значения Петра I во многом предопределило и замысел и удачное решение монумента.

Петр представлен в момент стремительного взлета на скалу — естественную глыбу камня, обтесанную наподобие поднявшейся огромной морской волны. Останавливая на всем скаку коня, он простирает вперед правую руку. В зависимости от точки зрения на памятник простертая рука Петра воплощает то жесткую непреклонность, то мудрое повеление, то, наконец, спокойное умиротворение. Замечательная целостность и пластическое совершенство достигнуты скульптором в фигуре всадника и его могучего коня. Оба они неразрывно слиты в единое целое, отвечают определенному ритму, общей динамике композиции. Под ногами скачущего коня извивается попранная им змея, олицетворяющая силы зла и коварства.

Свежесть и оригинальность замысла памятника, выразительность и содержательность образа (в создании портретного образа Петра Фальконе помогала его ученица М.-А. Колло), крепкая органическая связь конной фигуры и постамента, учет видимости и прекрасное понимание пространственной постановки памятника на обширной площади — все эти достоинства делают создание Фальконе подлинным шедевром монументальной скульптуры.

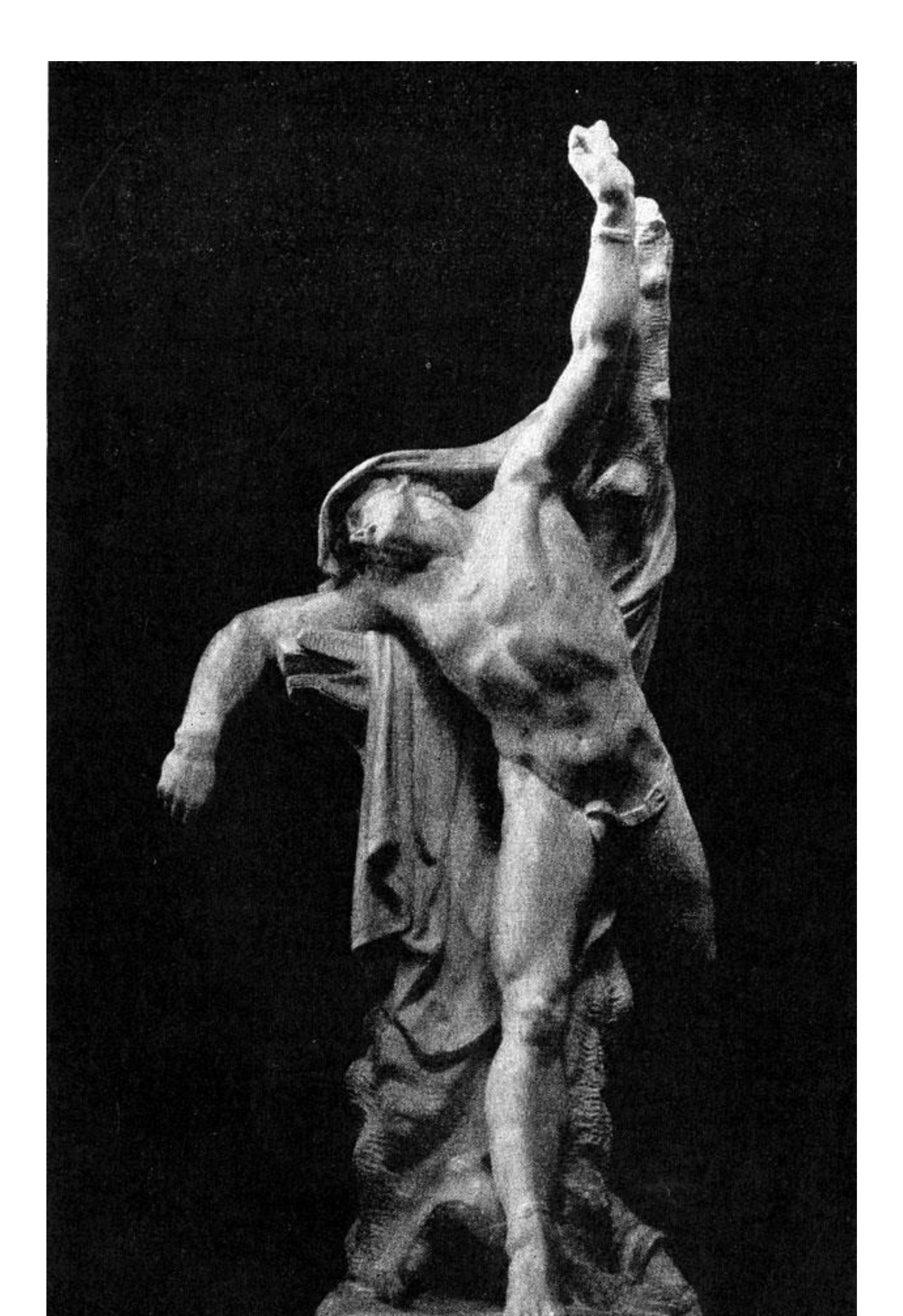
После отъезда Фальконе из России окончанием работ (1782) по сооружению монумента Петра I руководил Федор Гордеевич Гордеев (1744—1810).



*Ф. Г. Гордеев. Надгробие Н. М. Голицыной. Мрамор. 1780 г. Москва, Музей архитектуры.*

В 1780 году Гордеев создал надгробие Н. М. Голицыной (мрамор; Москва, Музей архитектуры Академии строительства и архитектуры СССР). Этот небольшой барельеф оказался этапным произведением в русской мемориальной скульптуре — от рельефа Гордеева, так же как и от первых надгробий Мартоса, развивается тип русской классической мемориальной скульптуры конца 18 — начала 19 в. (работы Козловского, Демут-Малиновского, Пименова, Витали). От работ Мартоса надгробия Гордеева отличаются меньшей связью с принципами классицизма, пышностью и «велеречивостью» композиций, не столь четкой и выразительной компоновкой фигур. Как скульптор-монументалист, Гордеев преимущественно уделял внимание скульптурному рельефу, из которых наибольшей известностью пользуются рельефы Останкинского дворца в Москве, а также рельефы портиков Казанского собора в Петербурге. В них Гордеев придерживался значительно большей строгости стиля, чем в надгробиях.

Ярким и полнокровным предстает перед нами творчество Михаила Ивановича Козловского (1753—1802), который, так же как Шубин и Мартос (*Творчество И. П. Мартоса рассматривается в пятом томе настоящего издания.*), является замечательным мастером русской скульптуры.



*М. И. Козловский. Поликрат. Гипс. 1790 г. Ленинград, Русский музей.*

В творчестве Козловского довольно отчетливо намечаются две линии: с одной стороны — это такие его работы, как «Пастушок с зайцем» (известная под названием «Аполлон», 1789; Русский музей и Третьяковская галлерея), «Спящий Амур» (мрамор, 1792; Русский музей), «Амур со стрелой» (мрамор, 1797; Третьяковская галлерея). В них проявляются элегичность и изысканность пластической формы. Другая линия — произведения героико-драматического плана («Поликрат», гипс, 1790,илл. , и другие).

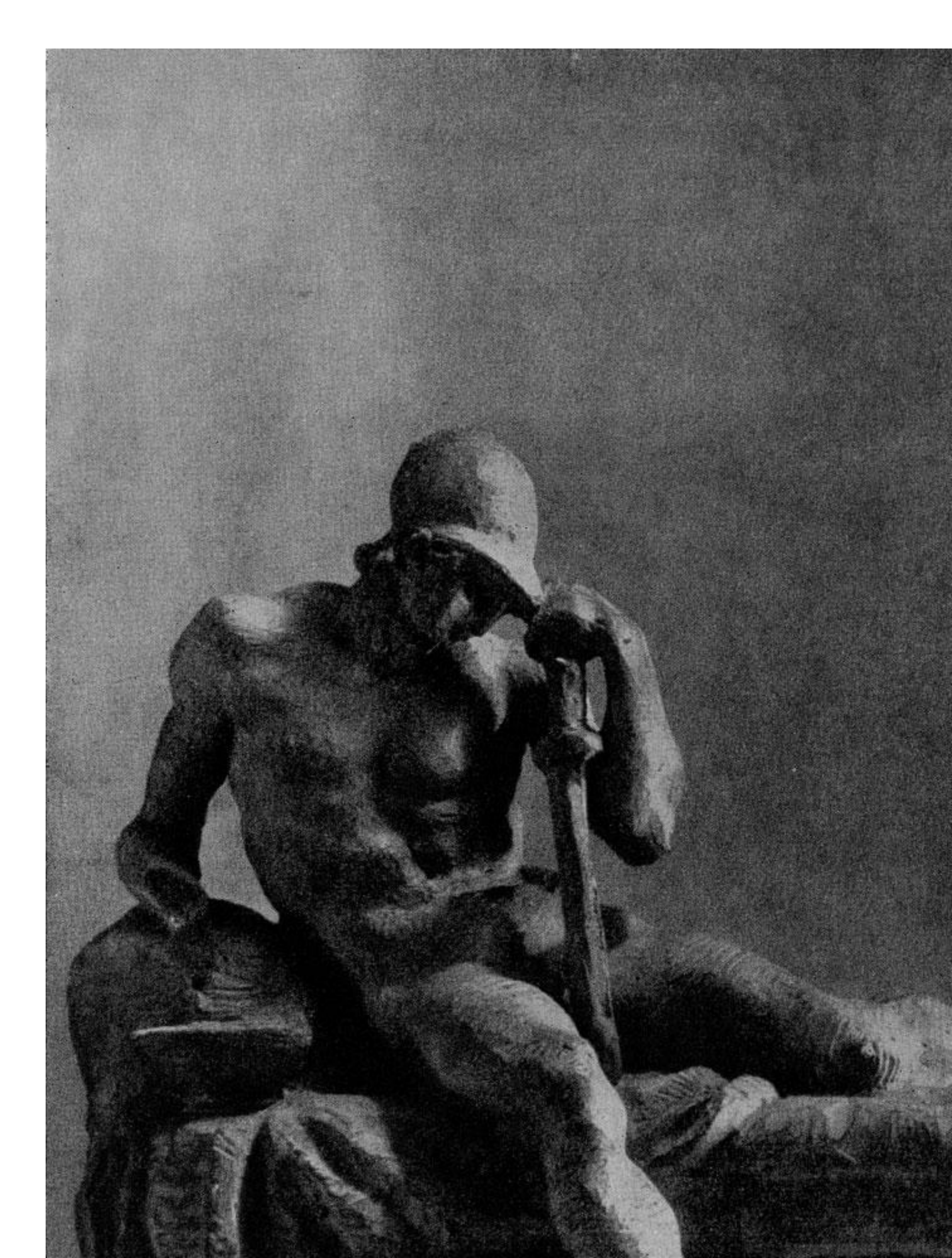
В самом конце 18 в., когда начались большие работы по реконструкции ансамбля петергофских фонтанов и замене обветшавших свинцовых статуй новыми, М. И. Козловскому было дано наиболее ответственное и почетное поручение: изваять центральную скульптурную композицию Большого каскада в Петергофе — фигуру Самсона, разрывающего пасть льву.

Установленная еще в первой половине 18 в., статуя Самсона была непосредственно посвящена победам Петра I над шведскими войсками. Заново исполненный «Самсон» Козловского, в принципе повторяя старую композицию, решен уже в более возвышенно-героизированном и образно значительном плане. Титаническое сложение Самсона, сильный пространственный разворот его фигуры, рассчитанный на рассмотрение с разных точек зрения, напряженность схватки и в то же время ясность ее исхода — все это было передано Козловским с подлинным мастерством композиционного решения. Темпераментная, исключительно энергичная лепка, свойственная мастеру, как нельзя более подходила для данного произведения.

«Самсон» Козловского — одно из примечатедьнейших произведений парковой монументально-декоративной скульптуры. Поднимаясь на двадцатиметровую высоту, струя воды, бившая из пасти льва, падала вниз, то относимая в сторону, то разбивавшаяся тысячами брызг о золоченую

поверхность бронзовой фигуры. «Самсон» еще издалека приковывал к себе внимание зрителей, являясь важным ориентиром и центральной точкой композиции Большого каскада (*Этот ценнейший памятник был увезен гитлеровцами во время Великой Отечественной войны 1941-1945 гг. После войны «Самсон» был заново воссоздан по сохранившимся фотографиям и документальным материалам ленинградским скульптором В. Симоновым.*).

Как работу, непосредственно предваряющую создание памятника А. В. Суворову, следует рассматривать «Геркулеса на коне» (бронза, 1799; Русский музей). В образе Геркулеса — обнаженного молодого всадника, под ногами которого изображены скалы, поток и змея (символ побежденного врага), Козловский воплотил идею бессмертного перехода А. В. Суворова через Альпы.

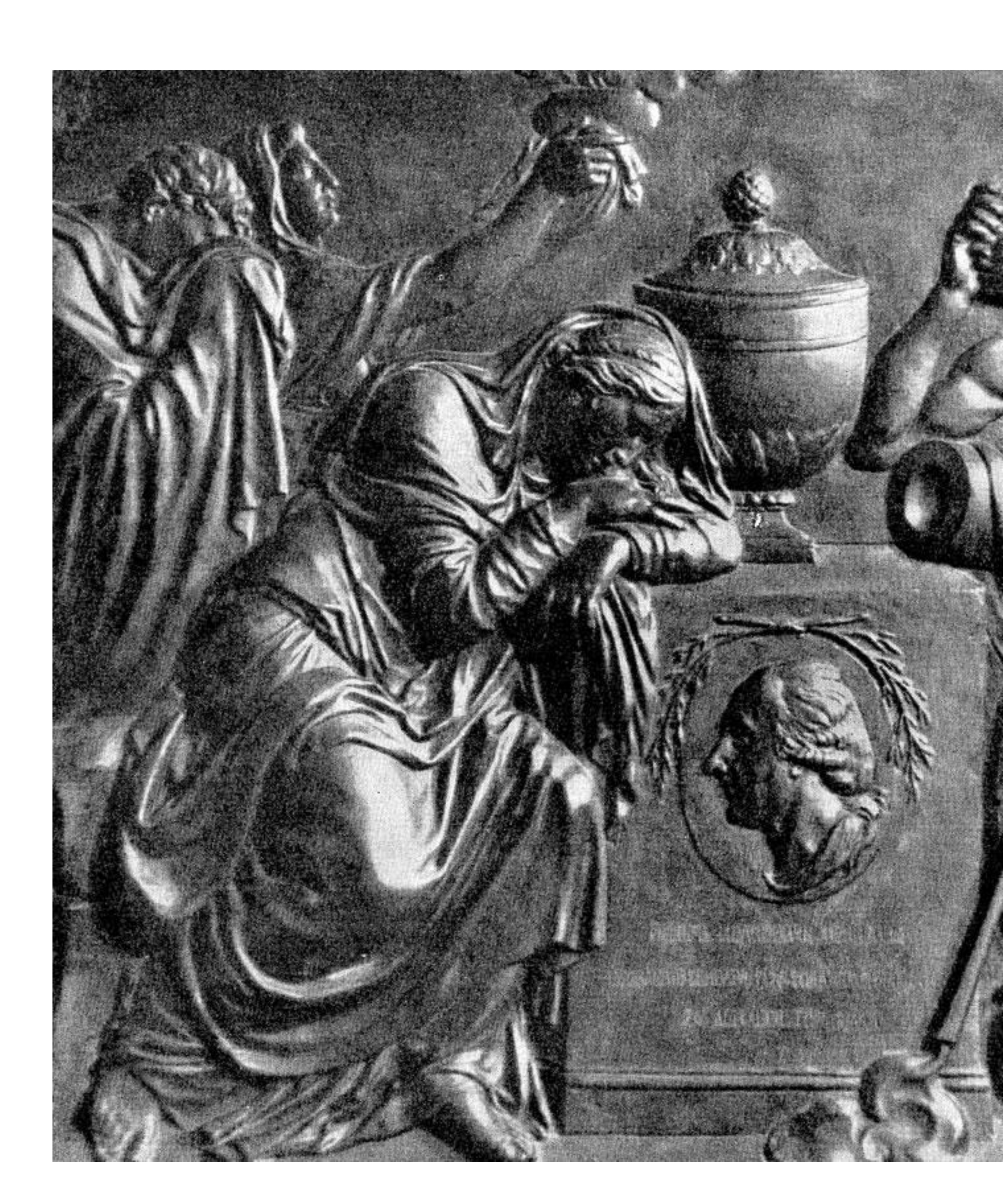


*М. И. Козловский. Бдение Александра Македонского. Эскиз. Терракота. 1780-е гг. Ленинград, Русский музей.*

*М. И. Козловский. Памятник А. В. Суворову в Ленинграде. Бронза. 1799- 1801 гг.*

Наиболее выдающимся творением Козловского явился памятник-монумент великому русскому полководцу А. В. Суворову в Петербурге (1799—1801). Работая над этим монументом, скульптор ставил своей задачей создать не портретную статую, а обобщающий образ всемирно прославленного полководца. Первоначально Козловский предполагал представить Суворова в образе Марса или Геркулеса. Однако в окончательном решении мы видим все же не бога или античного героя. Полная движения и энергии, стремительная и легкая фигура воина в латах устремлена вперед с той неукротимой быстротой и бесстрашием, которыми отличались героические дела и подвиги русских армий, руководимых Суворовым. Скульптору удалось создать вдохновенный памятник немеркнущей военной славы русского народа.

Как и почти все произведения Козловского, статуя Суворова отличается великолепно найденным пространственным построением. Стремясь полнее характеризовать полководца, Козловский придал его фигуре одновременно собранность и динамичность; размеренная сила поступи героя сочетается со смелостью и решительностью взмаха правой руки, держащей меч. Фигура полководца вместе с тем не лишена свойственной скульптуре 18 в. грациозности и легкости движений. Статуя превосходно связана с высоким гранитным постаментом в виде цилиндра. Бронзовая барельефная композиция, изображающая с соответствующими атрибутами гениев Славы и Мира, выполнена скульптором Ф. Г. Гордеевым. Первоначально памятник А. В. Суворову был поставлен в глубине Марсова поля, ближе к Михайловскому замку. В 1818—1819 гг. памятник Суворову был перемещен и занял место близ Мраморного дворца.



*М. И. Козловский. Надгробие П. И. Мелиссино. Бронза. 1800 г. Ленинград, Некрополь бывш. Александро-Невской лавры.*

Козловский работал также в области мемориальной скульптуры (надгробия П. И. Мелиссино, бронза, 1800 и С. А. Строгановой, мрамор, 1801—1802).

В конце 18 в. быстро выдвигается ряд крупных скульпторов, творческая деятельность которых продолжалась также и в течение почти всей первой трети 19 столетия. К числу этих мастеров относятся Ф. Ф. Щедрин и И. П. Прокофьев.

Феодосии Федорович Щедрин (1751—1825), брат живописца Семена Щедрина и отец известного пейзажиста Сильвестра Щедрина, был принят в Академию в 1764 г. одновременно с Козловским и Мартосом. С ними же после окончания обучения он был отправлен в Италию и Францию (1773).

К числу ранних произведений Ф. Щедрина относятся небольшие статуэтки «Марсий» (1776) и «Спящий Эндимион» (1779), исполненные им в Париже (имеющиеся в Русском музее и Третьяковской галлерее бронзовые отливки сделаны в начале 20 в. по сохранившимся подлинным моделям Ф. Щедрина). Как по своему содержанию, так и по характеру исполнения это совершенно различные работы. Фигура мятущегося в смертных муках Марсия исполнена с большим драматизмом. Предельное напряжение тела, выступающие бугры мускулов, динамичность всей композиции передают тему страдания человека и его страстный порыв к освобождению. Напротив, фигура погруженного в сон - Эндимиона дышит идиллическим спокойствием и безмятежностью. Тело юноши вылеплено сравнительно обобщенно, с незначительной светотеневой проработкой, очертания фигуры плавны и мелодичны. Развитие творчества Ф. Щедрина в целом вполне совпадало с развитием всей русской скульптуры второй половины 18 — начала 19 века. Это можно проследить на примере таких работ мастера, как статуя «Венера» (1792; Русский музей), аллегорическая фигура «Нева» для петергофских фонтанов (бронза, 1804) и, наконец, монументальные группы кариатид для

Адмиралтейства в Петербурге (1812). Если первое из названных произведений Щедрина, его мраморная статуя Венеры, и по изысканной грации движений и по утонченности образа — типичная работа скульптора 18 в., то в более позднем произведении, созданном в самом начале 19 в.,— в статуе Невы — мы видим несомненно большую простоту в решении и трактовке образа, четкость и строгость в моделировке фигуры и в ее пропорциях.

Интересным, своеобразным мастером был Иван Прокофьевич Прокофьев (1758—1828). После окончания Академии художеств (1778) И. П. Прокофьев был направлен в Париж, где прожил до 1784 года. За представленные в Парижскую Академию художеств работы он получил несколько наград, в частности золотую медаль за рельеф «Воскрешение мертвеца, брошенного на кости пророка Елисея» (1783). За год до этого, в 1782 г., Прокофьев исполнил статую «Морфей» (терракота; Русский музей). Прокофьев дает фигуру Морфея в небольшом масштабе. В этой ранней вещи скульптора отчетливо выступают его реалистические устремления, простой, не столь изысканный стиль (по сравнению, например, с ранним Козловским). Чувствуется, что в «Морфее» Прокофьев больше стремился воссоздать реальный образ уснувшего человека, нежели мифологический образ.

В год возвращения в Петербург И. П. Прокофьев в очень короткий срок исполняет одно из своих лучших произведений в круглой скульптуре — композицию «Актеон» (бронза, 1784; Русский музей и Третьяковская галлерея). Фигура стремительно бегущего юноши, преследуемого собаками, исполнена скульптором с великолепной динамикой и необычайной легкостью пространственного решения.

Прокофьев был превосходные мастеров рисунка и композиции. И не случайно он так много внимания уделял скульптурному рельефу — в этой области творчества знание композиции и рисунок приобретают особенное значение. В 1785 — 1786 гг. Прокофьев создает обширный цикл рельефов (гипс), предназначенных для парадной лестницы Академии

художеств. Рельефы Прокофьева для здания Академии художеств — это целая система тематических произведений, в которых проводятся идеи воспитательного значения «наук и изящных искусств». Таковы аллегорические композиции «Живопись и скульптура», «Рисование», «Кифаред и три знатнейших художества», «Милосердие» и другие. По характеру исполнения это типичные произведения раннего русского классицизма. Стремление к спокойной ясности и гармонии сочетается в них с мягкой, лирической трактовкой образов. Героизация человека еще не приобретает того общественно-гражданского пафоса и строгости, как это было в период зрелого классицизма первой трети 19 века.

Создавая свои рельефы, скульптор тонко учитывал особенности их местоположения, различный формат, условия видимости. Как правило, Прокофьев предпочитал низкий рельеф, однако в тех случаях, когда необходимо было создать монументальную композицию со значительным удалением от зрителя, он смело использовал горельефный способ изображения, резко усиливая светотеневые контрасты. Таков его колоссальный рельеф «Медный змий», помещенный над проездом колоннады Казанского собора (пудожский камень, 1806—1807).

Наряду с ведущими мастерами русской скульптуры конца 18 — начала 19 в. Прокофьев участвовал в создании произведений для ансамбля фонтанов Петергофа (статуи Алкида, Волхова, группа тритонов). Обращался он и к портретной скульптуре; в частности, ему принадлежат два не лишенных достоинств терракотовых бюста А. Ф. и А. Е. Лабзиных (Русский музей). Исполненные в самом начале 1800-х гг., оба они все же по своим традициям ближе к произведениям Шубина, нежели к портретам русского классицизма первой трети 19 столетия.

## Живопись

М.М.Ракова

Как и для всего русского искусства, для русской живописной культуры рубеж 17—18 вв. был переломным периодом. В это время на смену иконописи с ее культовым назначением, религиозной тематикой и условностью изобразительного языка в русской художественной культуре утверждается живопись как светское искусство, стремящееся передать облик реальной действительности.

В культуре первой четверти 18 в. большое место занимала гравюра. Гравюрами снабжались научные книги, печатавшиеся в России в начале 18 в., в гравюре увековечивались исторические события этого времени, различные хозяйственные и культурные начинания, наконец, события придворной жизни. Гравюра служила своеобразной формой пропаганды государственной деятельности Петра I. Характерно, что многие русские граверы Петровской эпохи были выходцами из числа мастеров Оружейной палаты, бывшей в 17 в. средоточием русской художественной культуры. В русской печатной графике начала 18 в. много стилистических черт, роднящих ее с гравировальным искусством предшествующего столетия.

Виднейшим гравером петровского времени был Алексей Федорович Зубов (1682 — после 1744). Первоначальное обучение он получил среди мастеров

Оружейной палаты. Наиболее значительное произведение Зубова — большая, на восьми листах панорама Петербурга (1716—1717). Она воспроизводит берега Невы со всеми только что выстроенными — или проектируемыми — дворцами и другими сооружениями. Зубов изображал различные увеселения петровского времени, встречи победителей, торжественные шествия. Такова, например, его большая гравюра по рисунку Пикарта, изображающая триумфальное возвращение в Петербург русского флота, захватившего в сражении шведские корабли. Творчеству Зубова присущи типичные для того времени торжественная праздничность и вместе с тем документальная точность изображения, передающего все особенности явления: оснастку судов,

детали архитектурного декора, планировку парков и т. п. Большое значение имела для развития гравюры этого времени работа приглашенных Петром I западноевропейских граверов, в частности Адриана Схонебека (в Москве с 1698) и Питера Пикарта (в России с 1702), бывших учителями Зубова и других русских граверов начала 18 столетия.

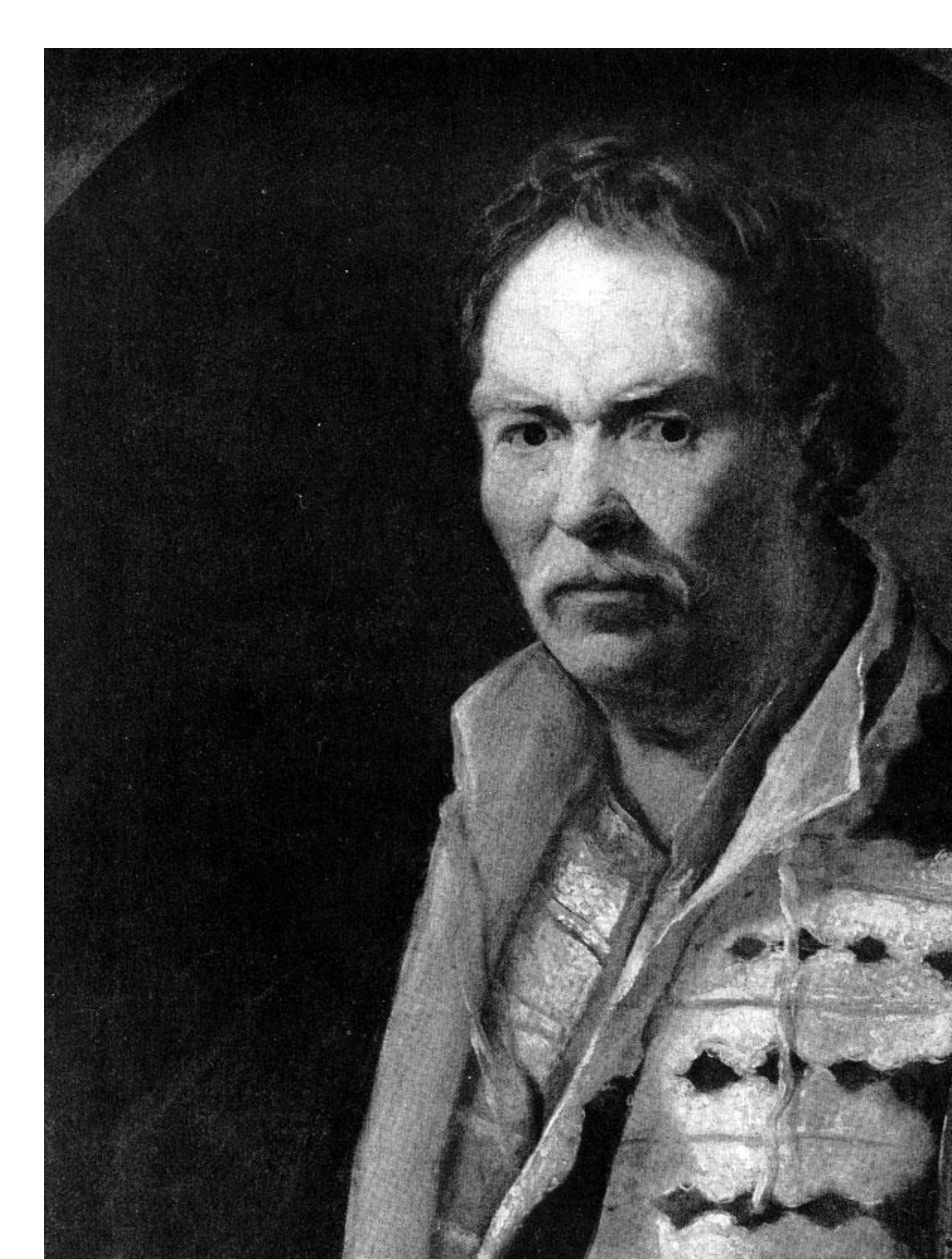
Наибольшим достижением русской живописи петровского времени был портрет, в котором художественно воплотилось новое понимание ценности человеческой личности, выдвинутое потребностями преобразовывающегося русского государства. Портретисты первой четверти 18 в. остро схватывают индивидуальный склад ума и характера человеческой личности, видя основное ее достоинство в активности, жизненной энергии, чаще всего в целеустремленной деятельности на благо государства. Портретисты начала столетия преодолевали ограниченность образного строя парсуны, так же как и условность ее художественного языка — относительную плоскостность изображения, статичность композиции, локальность колорита. Типичное произведение переходной поры — портрет Якова Тургенева (1690-е гг.; Русский музей) работы неизвестного мастера. Он соединяет в себе условность плоскостного изображения парсуны с конкретностью, живостью характеристики индивидуальных особенностей натуры портретируемого.

Первыми крупными русскими портретистами были Иван Никитич Никитин (ок. 1690—1741) и Андрей Матвеевич (или Меркурьевич) Матвеев (1701—1739). По своей биографии, по характеру деятельности они типичные представители трудовой интеллигенции первой четверти 18 века.

Никитин, сын священника, в юности преподавал арифметику и рисование. В 1716 г. он был послан Петром I в Италию с целью завершения его профессионального образования; по возвращении на родину работал в Петербурге как портретист. Типичным ранним произведением Никитина является портрет племянницы Петра I, Прасковьи Иоанновны (1714; Ленинград,

Русский музей), несколько напоминающий парсуну отсутствием световоздушной среды и локальностью цвета. Однако художник передал здесь не только индивидуальные особенности физического облика модели, но и уловил черты определенного душевного склада.

Одно из центральных произведений Никитина зрелой поры его творчества — портрет Петра I (1721; Русский музей), свидетельствующий о глубине реалистических исканий русской портретной живописи на новом историческом этапе ее развития. Характеристика, данная Петру, чужда ложной патетики. Лучше, чем где-либо в другом современном портрете, передано здесь своеобразие той бурной эпохи: в Петре I ощущается суровая воля, направленная на служение интересам государства и способная в то же время в достижении своей цели прибегать к угнетению и насилию. Художественный язык Никитина очень сдержан и конкретен. Композиция проста, отсутствуют столь обычные для европейского парадного портрета того времени символические аксессуары, все внимание сосредоточено на лице Петра. Это и естественно: в России еще не сложился в эти годы помпезный и парадный быт евролеизированной крепостнической деспотии. Пафос познания мира, овладения им еще господствовал над пробуждающимся тяготением к импозантности, пышности.



*И. Н. Никитин. Портрет напольного гетмана. 1720-е гг. Ленинград, Русский музей.*

К числу лучших произведений Никитина относятся также хранящиеся в Русском музее портреты: «Напольный гетман» (1720-е гг.), «Петр I на смертном одре» (1725) и портрет С. Г. Строганова (1726). В портрете напольного гетмана Никитиным создан цельный образ, не менее ярко, чем образ Петра I, выражающий суровый дух времени. В мужественном, несколько мрачном обветренном лице с темными глазами, в широких скулах и нависших седых бровях, в напряженных мускулах рта чувствуется сильный характер, яркий темперамент, подчеркнутый горением розовых, красноватых и золотисто-желтых тонов. Очень метко схвачено художником выражение сосредоточенной, недоверчивой настороженности, застывшее на лице гетмана.

Вдумчивая серьезность характеристики модели, умение передать зрителю все отличительные качества портретируемого в их естественной слитности, наконец, конкретность живописного языка, интенсивность цвета — все эти качества Никитина-портретиста послужили отправным пунктом развития русского реалистического портретного искусства последующих десятилетий 18 века.

*А. М. Матвеев. Автопортрет с женой. 1729 г. Ленинград, Русский музей.*

Вторым выдающимся портретистом начала столетия был А. М. Матвеев. Пенсионер Петра I, как и Никитин, он после приезда из-за границы занял на родине положение одного из ведущих мастеров. Матвеев сыграл большую роль как руководитель «живописной команды Канцелярии от строений» — организации, выполнявшей ответственные государственные

заказы, связанные с декорированием церквей, дворцов и различных увеселительных построек, — и сам участвовал в их исполнении. «Автопортрет с женой» (1729; Русский музей) Матвеева принадлежит петровскому времени и высоким чувством человеческого достоинства, которое вкладывает художник в создаваемые образы, и индивидуальностью характеристик, и внутренней энергией, которой дышит лицо молодого живописца.

Никитин и Матвеев не были одинокими. В начале 18 в. работали Роман Никитин (брат Ивана Никитина), Иван Адольский-Большой, Григорий Адольский и некоторые другие, менее значительные портретисты. В эти же годы зарождается портретная миниатюра, в которой продолжают жить традиции русской рукописной книжной миниатюры и росписи по финифти. Наиболее значительными мастерами миниатюры начала 18 в. можно считать Андрея Григорьевича Овсова (1678— 1740-е гг.) и Григория Семеновича Мусикийского (умер в 1737). Особенно интересны его миниатюрные портреты Петра I и членов царской семьи (Эрмитаж).

Развитие национальной художественной культуры было частично приостановлено в конце 1720-х и в 1730-х гг. политической реакцией. Изобразительное искусство во многом утратило ту познавательную, гражданственную роль, которую оно играло в первой четверти 18 века. Стали развиваться черты внешней парадности, что было вызвано усилением общественного веса дворянства, в особенности старой и новой дворянской аристократии. Начавшийся еще при Петре, этот процесс привел в конце 1720-х — начале 1730-х гг. к созданию парадного придворного искусства, усваивающего общий дух помпезно-декоративных течений западноевропейской живописи позднего барокко. Изобразительное искусство стало главным образом средством украшения дворцов и церквей.

Екатерина I, Петр II, Анна Иоанновна покровительствовали иностранным живописцам. Приезжавшие в Россию иностранные художники были в большинстве своем

профессионально грамотные, в отдельных случаях — одаренные живописцы, но чаще всего не принадлежащие у себя на родине к числу наиболее значительных мастеров. В художественной жизни страны они играли свою роль, расширяя профессиональный кругозор русских живописцев. Однако на развитие наиболее прогрессивных начал русской живописи 18 в. иностранные мастера не имели определяющего влияния.

В 1716 г. в Петербург приехал французский живописец Луи Каравакк (умер в 1754 г.). В первое время своего пребывания в России он писал портреты, типичные для раннего французского рококо, несколько слабые по рисунку и композиции, но приятные по своей декоративной цветовой гамме. Характерно, что к 1730-м годам Каравакк меняет свою манеру. Написанный им около 1730 г. коронационный портрет императрицы Анны Иоанновны (Третьяковская галлерея) однообразен и сух по живописи, полон торжественной застылости, перекликающейся с традицией русского портрета конца 17 в. Этот портрет — апофеоз русской дворянской государственности в ее наиболее реакционной, деспотической форме. Творчество Каравакка очень характерно для развития именно этой узкосословной, придворной линии русского искусства первой трети 18 века. В середине 18 в. (в 1743 г.) в Петербург из Германии приехал Георг Гроот (1716—1749). Его портреты (в особенности — конный портрет императрицы Елизаветы Петровны) носят типично рокайльный характер. Тонкое чувство декоративности, присущее Грооту, могло многому научить русских мастеров.

Начало 1740-х гг. было временем нового расцвета русского искусства. Воцарение Елизаветы Петровны, временно положившее конец цепи дворцовых заговоров и переворотов и консолидировавшее русское дворянское государство, было воспринято как победа национальных начал над засильем иностранцев. Новая, светская культура проникает в более широкие слои русского общества. В те годы расширяется круг новой русской интеллигенции, которая начала формироваться

еще при Петре I; центральной фигурой этого круга был М. В. Ломоносов.

Русские живописцы 1730-х и 1740-х гг. группировались вокруг «живописной команды Канцелярии от строений» в Петербурге, художественных классов Академии наук (бывших главным образом центром гравирования и обучения рисунку) и позднее — вокруг организованной в 1757 г. Академии художеств. Команда выполняла многочисленные заказы, связанные со строительством дворцов и церквей. Основной областью специализации ее мастеров была декоративная живопись.

Работой художников «живописной команды» руководил Андрей Матвеев, а позже — Иван Яковлевич Вишняков (1699 — после 1761), один из наиболее видных русских живописцев середины столетия. В известных в настоящее время портретах Вишнякова, например в Портретах императрицы Елизаветы Петровны (1743; Третьяковская галлерея) и С. В. Фермор (1745; Русский музей), чувствуется некоторая статичность композиции, скованность в постановке фигур, несколько архаическая трактовка объемной формы — черты, сближающие их с портретами самого начала 18 в., еще близкими парсуне. Однако, в отличие от них, вишняковским портретам свойственно своеобразное изящество колорита, чуждое тяжеловесно-наивной представительности парсуны.

В середине 18 в. в связи с широко развернувшимся дворцовым строительством расцветает русская декоративная живопись. Чрезвычайно распространены в это время живописные плафоны и различные виды стенных панно; больших успехов достигает театрально-декорационное искусство. Декоративная живопись этого времени тесно связана с современными ей общеевропейскими формами развития этого жанра. Стилистически она родственна позднебарочным и в меньшей степени рокайльным направлениям западноевропейского искусства. Она прекрасно сочетается с торжественным великолепием динамических форм русской архитектуры и прежде всего — творений

Растрелли. Однако эта область живописного искусства не поднимается до тех художественных высот, которые были свойственны современной ей архитектуре. Видным мастером декоративной живописи середины столетия был итальянец Джузеппе Валериани (1702—1761, в Петербурге с 1745). Из русских художников следует назвать братьев Алексея и Ивана Вельских, Ивана Фирсова, Бориса Суходольского, Гавриила Козлова.

Своеобразным явлением в русском искусстве середины 18 в., также отчасти связанным с задачами декорирования архитектурного интерьера, было возрождение мозаики, осуществленное М. В. Ломоносовым. Замечательный деятель русской культуры 18 в. не только разработал всю техническую сторону изготовления мозаичных смальт, но и создал совместно со своими учениками по различным художественным оригиналам несколько десятков мозаичных картин. К числу последних относятся портреты Петра I (1754; Эрмитаж); Елизаветы Петровны (1758—1760) и большая мозаичная картина «Полтавская баталия» (1762—1764; Ленинград, Академия наук СССР), композиция которой была создана на основе некоторых батальных картин и гравюр западноевропейских художников.

Наиболее значительной областью русской живописи в середине 18 в. продолжает оставаться портрет. Портретистов 1740—1750-х гг. нельзя считать непосредственными преемниками искусства живописцев петровского времени. Никитин и Матвеев, выросшие в атмосфере поощрения национальных талантов, приобщившиеся благодаря работе за границей к современной западноевропейской художественной культуре, обладали более широким художественным кругозором, более высоким профессиональным мастерством, чем живописцы середины 18 в., никогда не покидавшие России и работавшие в условиях крайнего засилья иностранцев.

Тем не менее реалистические тенденции русского портрета в работах этого поколения художников продолжали свое

развитие. Своей приверженностью принципам реализма они наследники живописцев петровского времени. Характерно при этом то, что тенденции, заложенные в творчестве русских портретистов-реалистов середины столетия, резко противостоят той линии условного портретного искусства, которое культивировалось придворными кругами.

*А. П. Антропов. Портрет А. В. Бутурлиной. 1763 г. Москва, Третьяковская галлерея.*

Виднейшими представителями реалистического направления в портрете этого времени были А. П. Антропов и И. П. Аргунов. Алексей Петрович Антропов (1716—1795) был сыном слесарного мастера петербургского Оружейного двора. В

стенах Канцелярии от строений Антропов получил первоначальное профессиональное образование. Первым его учителем был портретист А. Матвеев. В 1740— 1750-х гг. Антропов работал в «живописной команде» Канцелярии от строений. Вместе с другими членами этого объединения он участвовал в росписи дворцов, церквей и других сооружений в Петербурге и в Москве. Некоторое время в первой половине 1750-х гг. Антропов работал в Киеве, расписывая там Андреевский собор. Как портретист Антропов раскрывается в 1750—1760-х гг. К этому времени относятся его лучшие произведения, в частности портреты А. М. Измайловой (1754; Третьяковская галлерея), походного атамана Донского войска, бригадира Ф. И. Краснощекова (1761; Русский музей), архиепископа Сильвестра Кулябки, М. А. Румянцевой (1764; Русский музей), супругов Д. И. и А. В. Бутурлиных (1763; Третьяковская галлерея).

В портрете Измайловой изображенная характеризована художником как типичная для своего времени представительница дворянского сословия, властная, прямая, привыкшая повелевать. Антропов с полной определенностью обрисовывает волевую натуру этой, по-видимому, умной, энергичной и властолюбивой женщины. Черты ее лица даны правдиво, с несколько жестковатой пластической определенностью. Синий и красный цвета в ее одежде локальны и насыщенны. В разработке светотени, особенно в складках ткани, где блики света переданы мазками белил, есть еще некоторая примитивность, условность. Тщательно и точно переданы отдельные детали ее туалета: булавка, скалывающая косынку, украшенный драгоценными камнями портрет императрицы.

Цельность, прямота социальной характеристики изображенного человека при относительно небольшой ее нюансировке, лаконизм и конкретность художественного языка, колорит, построенный в основном на сочетании ярких пятен чистого, локального цвета, несколько однообразная простота композиции—качества, типичные для Антропова-портретиста. Некоторые из этих черт указывают на связь

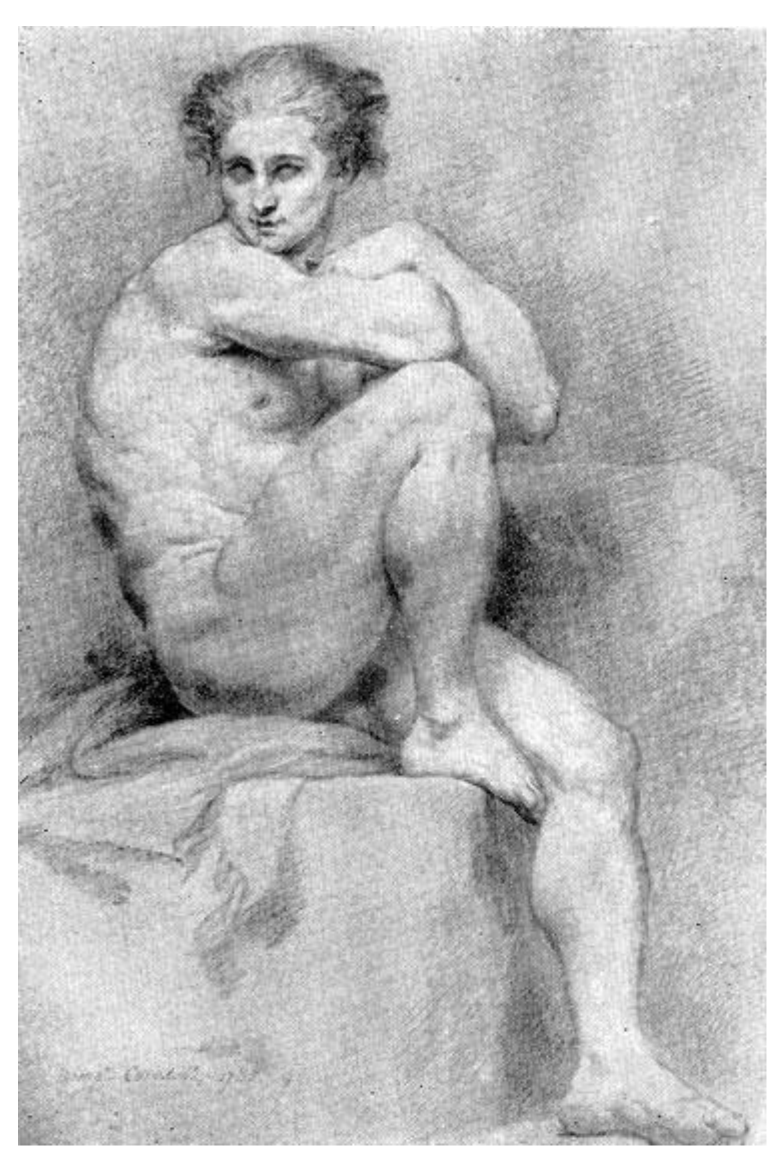
искусства Антропова с русской парсуной. В то же время цветовая насыщенность живописи, прямота и определенность обрисовки характеров человека, стремление к пластической убедительности в трактовке формы станут одними из типических черт русского реалистического портрета второй половины 18 столетия.

Присущая Антропову острота и непредвзятость характеристики обусловили, в частности, и то, что ему оказалась чуждой форма парадного портрета, в которой он, однако, также работал. Типичным примером является большой парадный портрет в рост Петра III (1762; Русский музей). Резкое, беспощадное раскрытие художником в облике Петра III черт дегенеративности выступает в явном противоречии с общим помпезным замыслом портрета.

Иван Петрович Аргунов (1727—1802), крепостной графов Шереметевых, принадлежал к замечательной семье крепостных, давшей русскому искусству архитекторов, скульпторов, живописцев. Систематического образования Аргунов не получил. Наиболее вероятно, что его первыми учителями были его двоюродные братья, в свою очередь учившиеся у А. Матвеева. Позднее он работал в качестве помощника у Георга Гроота. В эту пору своего творчества Аргунов, подобно Антропову, работал и в области декоративной и церковной живописи. Как портретист он начинает свой творческий путь в начале 1750-х гг. В ранних опытах Аргунова можно усмотреть некоторые следы воздействия искусства конца 17— начала 18 в. (портреты Лобановых-Ростовских, 1750—1754; Русский музей). В это же время он писал и большие парадные портреты. В портрете Шереметева с собакой (1753; Эрмитаж), в портрете того же Шереметева из Останкинского музея (1760) Аргунов открывается как художник, свободно владеющий композицией, легко справляющийся в поколенном и поясном изображении с посадкой модели, жестом, движением, расположением аксессуаров и т. п. Особенно хорош первый портрет, создающий чрезвычайно законченный образ холодно-надменного большого барина. К числу его наиболее

интересных работ такого рода следует отнести и так называемые «исторические портреты», написанные не с натуры. Они связаны с семьей графов Шереметевых: портреты петровского фельдмаршала Б. П. Шереметева в латах (1768; музей-усадьба Кусково) и его жены А. П. Шереметевой (1768; там же).

В зрелую пору творчества в искусстве Аргунова сложилась и развилась другая портретная линия, более существенная для русского искусства. Типичный пример — портреты супругов Хрипуновых (1757; Москва, музей Останкино). Правдивость и предметность характеристики, ощущаемая в некоторых лучших парадных портретах художника, здесь выступает на первый план. Портретируемые представлены в непринужденных позах, в домашней одежде, за чтением. Колористическая гамма портретов построена на сдержанном созвучии серых и коричневых тонов. Интимная теплота, вложенная художником в портрет воспитанницы Шереметевых, девочки-калмычки Анны (1769; музей-усадьба Кусково), говорит о внимании художника к образу человека, стоящего на низших ступенях социальной лестницы. Одним из самых ярких проявлений реалистической основы его искусства является также «Портрет неизвестной крестьянки в русском костюме» (1784; Третьяковская галлерея).

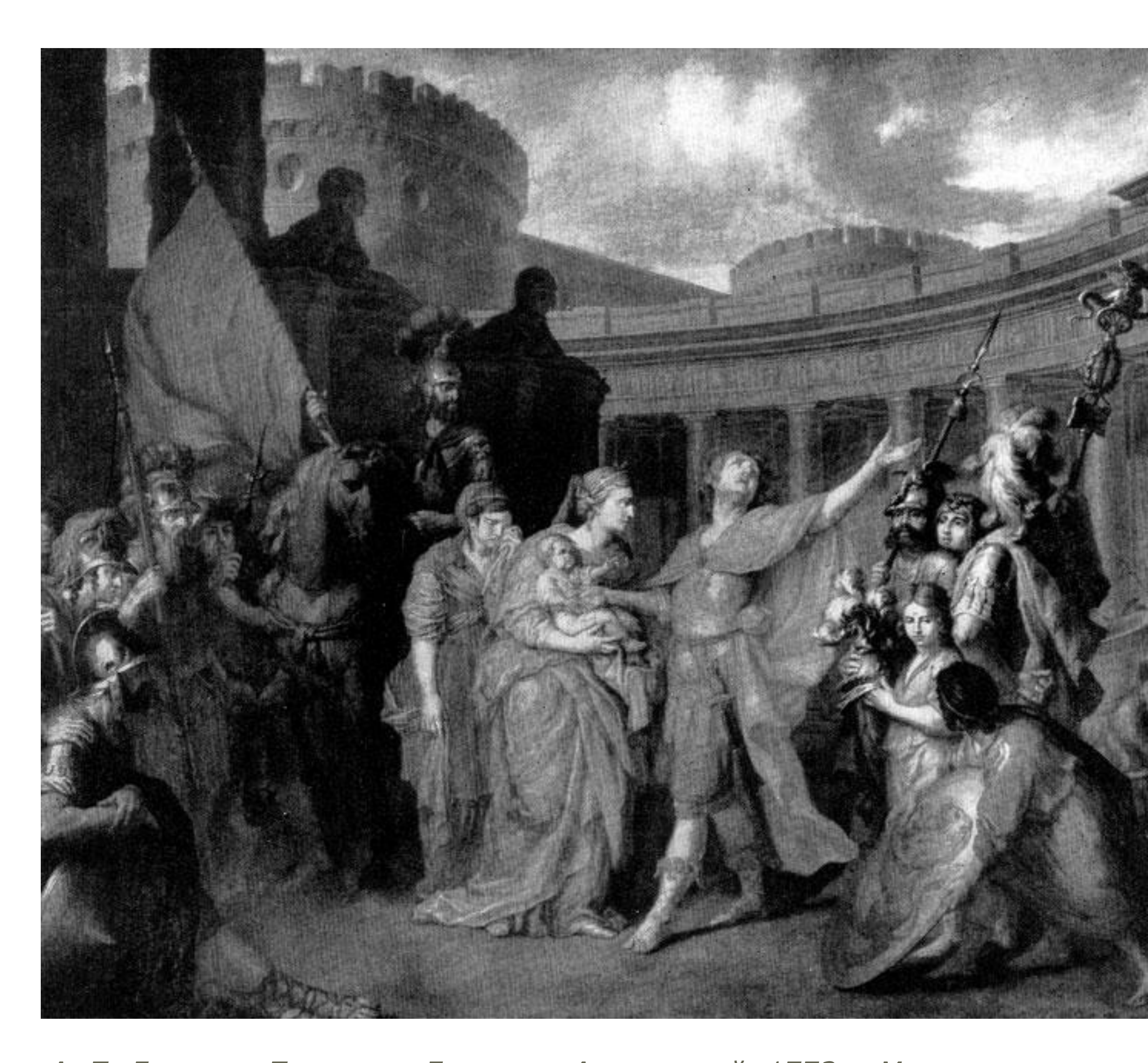


*П. И. Соколов. Сидящий натурщик. Рисунок. Карандаш, мел на цветной бумаге. 1785 г. Ленинград, Музей Академии художеств СССР.*

В 1760-е гг. подъем русской художественной культуры достигает своего апогея. К этому времени в живописи утверждается классицистическое направление, получившее свое наиболее значительное воплощение в творчестве живописца А. П. Лосенко. Принципами классицизма пронизано и творчество живописцев И. А. Акимова (1755—1814) и Г. И. Угрюмова (1764—1823). Оплотом классицизма явилась Петербургская Академия художеств, организованная в 1757 г. В живописи наиболее отчетливое выражение классицизм нашел в исторической картине — жанре, особенно

культивируемом Академией художеств. Классицизму русская живопись обязана искусством создания большой тематической картины, сложением культуры натурного и композиционного рисунка. К числу слабых сторон академического классицизма, очень скоро ставших тормозом развития русской живописи, относилась крайняя нормативность, приводившая к абстрактности трактовки избранной темы, дающей лишь отвлеченную и часто очень условную схему психологической коллизии действия и характера отдельного персонажа.

Типичным представителем академического искусства второй половины 18 в. был сын крестьянина, ученик Академии художеств, впоследствии — академик, профессор и директор Академии, Антон Павлович Лосенко (1737—1773). Лосенко был одним из художников, определивших ее творческие установки. До своего обучения в Академии художеств Лосенко учился у И. Аргунова, а после в качестве пенсионера Академии работал за границей, в Париже и Риме. Основной областью творчества Лосенко является историческая живопись.



*А. П. Лосенко. Прощание Гектора с Андромахой. 1773 г. Москва, Третьяковская галлерея.*

Одно из центральных произведений Лосенко — картина «Владимир и Рогнеда» 1770; Русский музей), изображающая новгородского князя Владимира перед неутешно горюющей полоцкой княжной Рогнедой, которую он насильно взял в жены, убив ее отца и братьев. Картина интересна как пример утверждения национальной тематики в русской исторической

живописи. Типична для классицизма композиция картины, продуманная и уравновешенная, характерна и риторическая подчеркнутость жеста. Несколько более удачна картина Лосенко «Прощание Гектора с Андромахой» (1773; Третьяковская галлерея), характерная своей дидактической темой, трактующей традиционную еще для, западноевропейского классицизма 17 века тему победы чувства долга гражданина над чувством отца. Крепко построена композиция картины с ее строгим подчинением второстепенного главному; вместе с тем типична для характера русского классицизма второй половины 18 в. перегруженность картины стаффажем.

Творчество Лосенко оказало большое воздействие на трех наиболее значительных исторических живописцев конца 18 — начала 19 в. — И. А. Акимова, П. И. Соколова, Г. И. Угрюмова.

Более непосредственное отражение действительности, лишенное характерной для классицизма нормативности, мы находим в портрете, бытовом жанре и отчасти пейзаже второй половины 18 века.

В согласии с общим характером развития русского искусства того времени большинству мастеров портрета свойственно стремление к помпезным, торжественным образам, декоративному пониманию художественной формы. В то же время именно в портрете наиболее ярко и непосредственно проявилось новое понимание ценности человеческой личности, присущее передовой дворянской и, в частности, просветительской интеллигенции. Культ разума, образованности, гуманности и тонкости чувства наложил отпечаток на весь русский портрет второй половины 18 века.

Крупнейшие портретисты этого времени — Ф. С. Рокотов и Д. Г. Левицкий. В их творчестве русское портретное искусство достигло своей зрелости и заняло видное место в европейской живописи.

В работах Федора Степановича Рокотова (1735/36—1808) русская портретная живопись от фиксирования конкретной

человеческой индивидуальности переходит как бы к следующему этапу портретного искусства — к глубокому осмыслению Этической сущности человека, к раскрытию ценности его внутреннего мира.

Отличительной чертой Рокотова является повышенный интерес к внутреннему миру человека; в портретируемом художник подчеркивает присутствие сложной духовной жизни, поэтизирует ее, сосредоточивает на ней внимание зрителя, утверждая тем самым ее ценность. Свобода и виртуозность рокотовской живописи, сложность и органичность ее тональных решений являются особенной, отличительной чертой этого художника и среди современных ему портретистов.

Жизнь Рокотова известна мало. Происхождение он ведет от крепостных крестьян. В 1760 г. он был принят в Академию художеств, а в первой половине 1760-х гг. был уже известен и ценим, писал портреты императрицы и крупнейших государственных деятелей. В 1765 г. художник получил звание академика, вскоре после чего переехал из Петербурга в Москву. Рокотов, как и все русские портретисты 18 в., работал и в жанре парадного портрета. Таков, например, красивый коронационный портрет Екатерины II (1763; Третьяковская галлерея), а также более поздние портреты опекунов Московского воспитательного дома. Первый из них дает типический для парадного изображения 18 в. несколько отвлеченный образ блистательной монархини. Однако уже в портретах опекунов можно найти отступления от этих канонов. В них узнаются черты умных и своенравных «оригиналов» второй половины 18 столетия, этого «золотого века» богатой и независимой русской дворянской аристократии. Рокотов стремится здесь и к раскрытию индивидуальной внутренней жизни человека — эта черта явилась новшеством в русском парадном портрете 18 века.

Парадное изображение не было для Рокотова ни излюбленной, ни наиболее типичной областью творчества. Его излюбленный жанр — погрудный портрет, в котором все

внимание художника сосредоточено на жизни человеческого лица. Его композиционная схема отличалась простотой, несколько граничащей с однообразием. Вместе с тем его портретам присуще тонкое живописное мастерство.

Ранние работы Рокотова этого типа относятся к 1750-м — первой половине 1760-х гг. Объективностью характеристик, композиционными приемами, стремлением к пластической убедительности в трактовке объемов и материальностью передачи аксессуаров они обнаруживают близость к искусству Антропова. Наиболее значительной работой этого круга является портрет поэта В. И. Майкова (ок. 1766; Третьяковская галлерея), который одновременно замыкает собой ранний период творчества художника и открывает эпоху его творческой зрелости. Характер Майкова очерчен смело и определенно; художник уверенно подчеркивает в нем большой ум и в то же время натуру сибарита, барственность, глубокое довольство самим собой. Мастерство художника особенно ощущается в передаче живого, умного и слегка презрительного взгляда поэта. Не знала предшествующая русская портретная живопись и такого сложного, с тонкими цветовыми градациями колористического решения: теплые красноватые тона лица, пепельно-серые пудреные волосы, мягкий охристо-зеленоватый фон и насыщенные краски зеленого с красными отворотами кафтана.

Москва второй половины 1760—1780-х гг. была центром культурно-просветительской деятельности лучших представителей дворянской и разночинной интеллигенции. Складывающееся в этой среде понятие об истинном достоинстве человека, которое составляют просвещенный ум, благородство поступков, «душевные изящности», и выразило творчество Рокотова зрелого периода.

*Ф. С. Рокотов. Портрет неизвестного в треуголке. Начало 1770-х гг. Москва, Третьяковская галлерея.*

К концу 1760-х — началу 1770-х гг. относится несколько юношеских портретов А. И. Воронцова, так называемого «Неизвестного в треуголке» (в Третьяковской галлерее) и другие. Образы здесь различны, но им всем присуща некая общая одухотворенность, несколько неопределенная лиричность, как бы намекающая на утонченность их внутреннего душевного мира. Цветовое решение этих портретов более тонально по сравнению с предшествующими работами художника; в нем уже есть та тонкость и красота, которая станет исключительной чертой колорита зрелого Рокотова с его любовью к дымчатым, пепельно-розовым, коричневато-черным, серебристо-голубым оттенкам. Большую роль играет теплый красно-коричневый подмалевок, просвечивающий местами сквозь красочный слой.

Очень интересны и портреты Н. Е. и А. П. Струйских (1772; Третьяковская галлерея). Струйский был фигурой типичной для своего времени, совмещая в себе помещика-крепостника и фанатического любителя поэзии и искусства, графомана, устроившего в своем имении даже собственную типографию. Художник остро дает почувствовать эксцентричность натуры портретируемого. Темные глаза кажутся горящими по контрасту с приглушенными бледно-розоватыми и пепельными тонами лица и пудреных волос; губы кривятся в странной полуулыбке. Ощущение чего-то неуравновешенного усиливается контрапостом: глаза смотрят на зрителя, лицо повернуто вправо, плечи и отведенная в сторону рука — влево. Мерцающая, тончайших полутонов живопись придает образу некоторую недосказанность, образ приобретает особенную остроту, почти загадочность.

*Ф. С. Рокотов. Портрет А. М. Обрескова. 1777 г. Москва, Третьяковская галлерея.*

Характерное произведение зрелого Рокотова — портрет поэта и драматурга А. П. Сумарокова (ок. 1777; Москва, Исторический музей). Здесь создан тип дворянского интеллигента второй половины 18 века. Портрету присущи известная парадность, импозантность постановки фигуры, декоративная трактовка аксессуаров; тем не менее Сумароков изображен человеком большого, глубокого и благородного ума. Выражение презрительной горечи, которой дышит его лицо, отражает реальное мироощущение опального поэта. Остротой и многогранностью характеристики отличается и блестяще написанный портрет А. М. Обрезкова (1777; Третьяковская галлерея).

Замечательны и женские портреты художника. В них поиски определенного, навеянного эпохой идеала чувствуются особенно отчетливо. Проницательность характеристики присуща ему и здесь: примером могут служить портреты М. А. Воронцовой (конец 1760-х гг.; Русский музей) и П. Ю. Квашниной-Самариной (1770-е гг.; Третьяковская галлерея). Но более характерна и пленительна в женских портретах Рокотова поэтическая интерпретация образа. Таков, в частности, образ юной жены Струйского с милым, чисто русским лицом, нежная прелесть которого подчеркнута легкими, тающими мазками кисти, мягкими изгибами тонкой ткани. Тональная живопись Рокотова с ее особенным мерцанием света и «сумеречностью» фонов, в которых тают контуры человеческой фигуры, здесь кажется особенно убедительной, выражающей самую суть образа.

*Ф. С. Рокотов. Портрет В. Н. Суровцевой. Фрагмент. Конец 1780-х гг. Ленинград, Русский музей.*

*Ф. С. Рокотов. Портрет В. Н. Суровцевой. Между 1785 и 1790 гг. Ленинград, Государственный Русский музей.*

В конце 1770-х—1780-х гг. Рокотовым был создан целый цикл женских портретов: одним из лучших здесь может считаться портрет В. Е. Новосильцевой (1780; Третьяковская галлерея). Он удивляет богатством психологических нюансов в характеристике образа и виртуозностью письма. Художник смягчает всюду границы объемной формы, достигая необычайной мягкости лепки лица; кажется, лицо меняет свое выражение на глазах зрителя. Вздрагивают ресницы, углы губ слегка усмехаются; художник создает ощущение трепета живой жизни. В лице Этой юной женщины чувствуются и проницательность, и сознание собственного превосходства над окружающим, и едва уловимые оттенки грусти. К числу лучших относится портрет В. Н. Суровцевой (конец 1780-х гг.; Русский музей) с серьезным выражением простого и умного лица, тающем в ореоле пудреных волос.

К 1790-м гг. силы Рокотова начинают угасать. Его поздние произведения несут на себе следы воздействия классицизма.

Вторым крупным мастером русской портретной живописи этого времени был Дмитрий Григорьевич Левицкий (1735—1822), ученик Антропова. Его искусство носит во многом совершенно иной характер, нежели творения его замечательного современника. В отличие от Рокотова, тяготеющего к лирическому образу, к некоторой его недосказанности, к тональному колориту и живописной трактовке формы, Левицкий в своих портретах поражает жизнеутверждающей ясностью образов, их чувственной убедительностью, материальностью. Колорит его строится на интенсивных цветовых сочетаниях, его композиционные и колористические решения декоративны. Портреты Левицкого вызывают у зрителя ощущение чего-то торжественного, праздничного, хотя декоративное начало никогда не становится у него самодовлеющим.

Левицкий—прямой наследник русского портретного искусства середины 18 столетия, в частности искусства Антропова с его цельностью и объективностью характеристики изображенного человека. Левицкий родился на Украине, его отец, священник, был известным гравером. Возможно, что юношей будущий портретист был замечен Антроповым, приезжавшим в Киев в 1750-х годах.

После отъезда Антропова из Киева Левицкий переселился в Петербург. Здесь в конце 1750-х — начале 1760-х гг. он работал учеником и помощником Антропова. В этот период он исполнил ряд декорационных работ. В 1770 г. он был избран академиком, в Академии он руководил классом портретной живописи.

*Д. Г. Левицкий. Портрет А. Ф. Кокоринова. 1769-1770 гг. Ленинград, Русский музей.*

В творчестве Левицкого большое место занимает парадный портрет. Здесь присущая его живописи декоративность открывается во всем своем блеске. К числу лучших ранних произведений Левицкого в этом жанре следует причислить портрет директора Академии художеств архитектора А. Ф. Кокоринова (1769—1770; Русский музей). Уже в этом портрете художник обнаруживает совершенное знание традиционного образного строя и традиционных композиционных приемов современного ему западноевропейского репрезентативного портрета с его пониманием значительности образа, величественностью позы и жеста, богатым аксессуарным окружением. Рисунок в портрете безукоризнен. Во всем чувствуется присущая Левицкому любовь к передаче материальной, осязаемой поверхности предметов, к красоте натуры. С большим блеском написан лиловый шелковый камзол архитектора с густым золотым шитьем, пушистая соболья опушка украшенного серебряным шнуром кафтана. Здесь отчетливо ощущается близость Левицкого тому чувственному любованию бытием, которое в большей мере было присуще и поэзии Державина.

В парадных портретах зрелого периода Левицкий освобождается от театральной риторики, они проникнуты духом жизнерадостности, праздничного ощущения жизни, ярким и здоровым оптимизмом.

Типичен для зрелого Левицкого огромный портрет П. А. Демидова в рост (1773; Третьяковская галлерея) (илл. 328). Чрезвычайно импозантный, он выдержан в золотисто-зеленоватой гамме с оттенками оливкового, в которую введен звучный теплый красный цвет. Великолепно написанный шелк шуршит и топорщится, отливая на сгибах складок, поблескивает бронза, эффектно драпируются тяжелые ткани. Однако уже самый замысел портрета, построенный на контрастах, почти граничащих с иронией, несет в себе нечто

необычное. Демидов стоит в спокойной, немного демонстративной позе, столь обычной для портретов такого рода. В то же время его лицо — лицо пожилого, капризного человека с печально опущенными веками, со старчески запавшим ртом, чуть кривящимся в странной кислой полуулыбке. На нем халат, колпак и домашние туфли. Традиционный демонстративный жест его правой руки обращен не к изображенному на фоне портрета Воспитательному дому, на который он пожертвовал большую сумму денег, а к цветочным горшкам с розами и примулами. Демидов опирается на садовую лейку, перед ним на столе — цветочные луковицы, какой-то труд по ботанике. Художник выходит за границы парадного изображения, где, согласно теории того времени, портретируемый должен говорить о себе: «Я есть оный царь, окруженный величеством». Характеристика модели индивидуализированная Художник, по-видимому, исходит из действительных жизненных особенностей изображаемого человека. Портрет представляется верным изображением модели — известного оригинала 18 в., горнозаводчика, богатейшего и эксцентричного человека, поклонника французских просветителей и щедрого благотворителя.

*Д. Г. Левицкий. Портрет Г. И. Алымовой. 1776 г. Ленинград, Русский музей.*

Особо следует остановиться на больших, образующих единый декоративный ансамбль парадных портретах (в рост) воспитанниц Смольного института для благородных девиц (Русский музей): Е. И. Нелидовой (1773), Е. Н. Хрущовой и Е. Н. Хованской (1773), А. П. Левшиной (1775), Г. И. Алымовой (1776) и других. Образный строй этих произведений связан с характерным для парадного портрета 18 в. изображением женщины как существа «веселонравного, любящего только смехи и забавы». Но под кистью Левицкого эта общая формула наполнилась реалистически убедительным жизненным содержанием.

Весь цикл портретов связан как бы единой темой, которая может быть понята как утверждение красоты человеческой юности. Девушки представлены демонстрирующими свои многочисленные таланты, развитые в стенах пансиона. Непосредственное чувство, искреннее и безмятежное наслаждение сквозят в лицах и движениях девушек, взволнованных своими нарядными платьями, торжественностью момента, с искренним увлечением «осваивающих» жеманные манеры светских кокеток. Художник с большой остротой подмечает при этом индивидуальные черты характера девушек: шаловливую кокетливость Нелидовой, живость и одновременно застенчивость Хрущовой, мечтательную флегматичность Хованской. С видимым удовольствием пишет он их неправильные, но чрезвычайно милые русские лица. И здесь специфические требования жанра парадного портрета не мешают Левицкому остро и непосредственно ощутить реальные особенности модели.

Один из лучших в этой группе — двухфигурный портрет Хованской и Хрущовой. Девушки-подростки изображены разыгрывающими пастушескую сценку. Их позы и жесты несколько жеманны, но художник очень тонко дает

почувствовать контраст между этой театральной условностью и детской непосредственностью юных актрис с их смущенным видом, несформировавшимися фигурками и неловкими движениями. Замечательна живопись портрета с ее сочетаниями серого, белого, насыщенно розового и зеленовато-серого. Безукоризненно написаны пухлые маленькие руки «пастушки», ее кокетливый передник из прозрачной кисеи с мушками, плотный серый шелк мужского костюма ее партнерши.

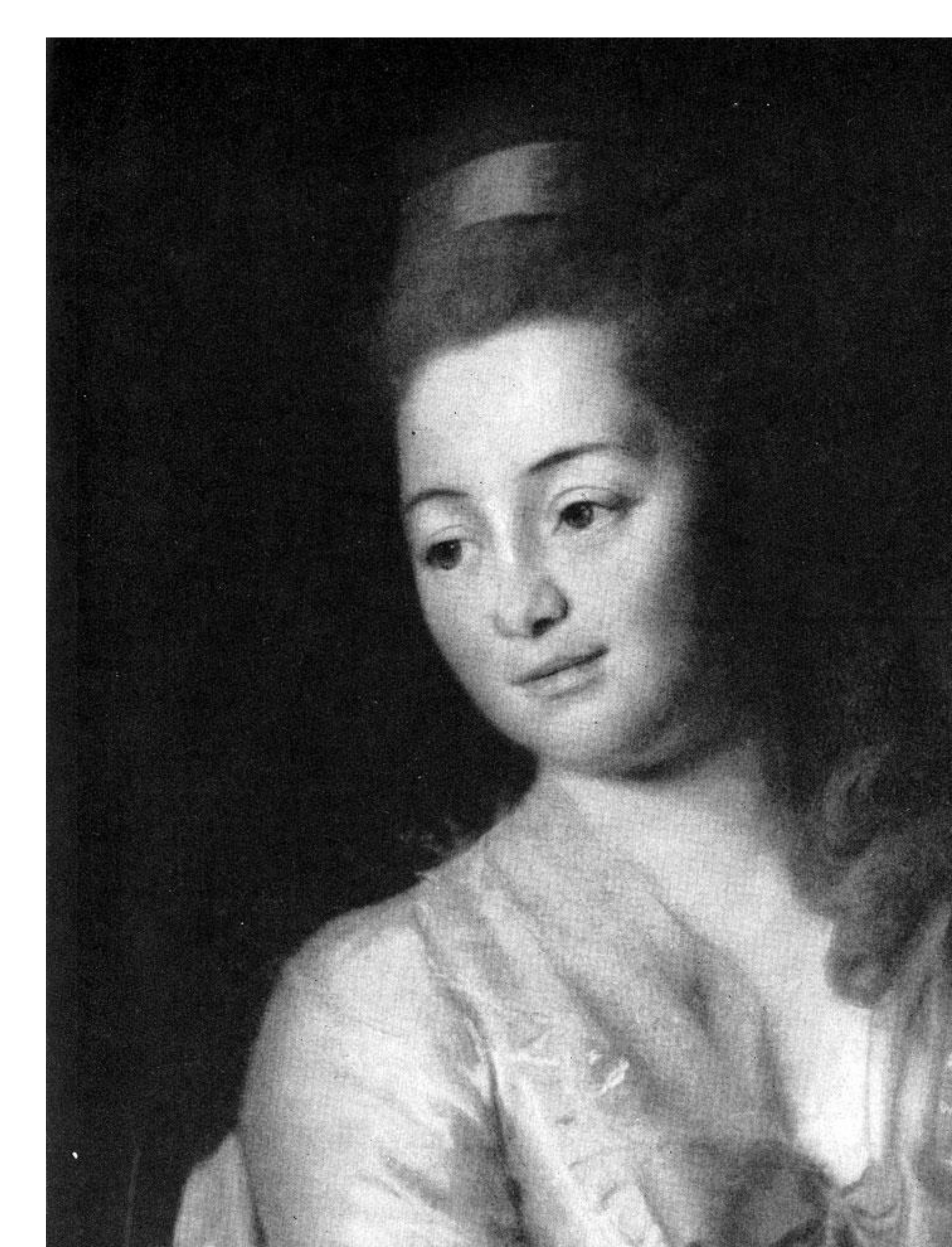
Не менее замечателен и портрет Нелидовой, один из лучших в этой серии. Артистически владеет здесь художник всеми оттенками цвета, градациями тона. Построенный в изысканной гамме, сочетающей серое и розовое в фигуре девушки с приглушенными зеленовато- и синевато-серыми тонами пейзажа, он особенно хорош своей мастерской композицией, выразительной линией контура фигуры, грацией движений молодой танцовщицы.

Отличающая Левицкого любовь к материальной красоте натуры выражена в этих портретах не менее, чем в предыдущих. С необычайной убедительностью передано Левицким пластическое и живописное богатство шелковых тканей, кружев, атласных лент, бриллиантов и жемчугов. Сочетание яркой и сочной лепки характеров с торжественностью композиции, хорошо гармонирующей с величавой пышностью дворцовых интерьеров, сближает творчество Левицкого с искусством Шубина и определяет специфику вклада живописца не только в русскую, но и в общеевропейскую художественную культуру того времени.

Особое место занимают в творчестве Левицкого портреты Екатерины П. В них чувствуется более непосредственное влияние эстетики классицизма с его нормами создания репрезентативного изображения. Наиболее интересен в художественном отношении небольшой портрет (возможно, эскиз) из собрания Третьяковской галлереи — аллегорическое изображение Екатерины, сжигающей на алтаре богини правосудия маки, символизирующие сон. Образ самодержца,

жертвующего своим покоем на благо подданных, восходит, по-видимому, к представлению об идеальном просвещенном монархе, бытовавшему в определенных общественных кругах. Однако в этих портретах звучат и те демагогические излияния верноподданнических чувств к обожаемой монархине, которые насаждались самой императрицей.

*Д. Г. Левицкии. Портрет П. А. Демидова. 1773 г. Москва, Третьяковская галлерея.*



*Д. Г. Левицкий. Портрет М. А. Дьяковой. 1778 г. Москва, Третьяковская галлерея.*

*Д. Г. Левицкий. Портрет Дидро. Фрагмент. 1773-1774 гг. Женева, Музей.*

Рокотов тяготел к однотипным характеристикам, очень устойчивым композиционным и живописным решениям, к определенным, излюбленным цветовым сочетаниям и размерам полотна. Левицкий, напротив, очень разнообразен, он любит варьировать колористическое, композиционное и даже фактурное решение каждого портрета в зависимости от его общего замысла. Помимо большого парадного портрета в рост художник блестяще владел искусством поколенного и небольшого погрудного портретного изображения; иногда подобные портреты носят более интимный характер. Интересен так называемый портрет отца художника (1779; Третьяковская галлерея), изображающий старика священника с усталым, сосредоточенным выражением лица. Своеобразным вариантом камерного портрета является и портрет М. А. Дьяковой (1778; Третьяковская галлерея). Как и Рокотов, Левицкий отражает в своих портретах характерный для эпохи тип дворянского интеллигента. Таков, например, портрет архитектора и поэта Н. А. Львова (1789; Третьяковская галлерея) и приписываемый Левицкому портрет известного прогрессивного общественного деятеля, писателя и публициста Н. И. Новикова (1796—1797; Третьяковская галлерея). В духе подобного представления о человеческом достоинстве написан Левицким и портрет Д. Дидро (1773 — 1774; Женева), в котором художник подчеркивает высокую интеллектуальность, ясность и благородство мысли. Эти искания художника были в большей мере обусловлены кругом его интересов, характером дружеских связей; Левицкий был близок к Львову и Новикову; вероятно, художник был каким-то образом связан и с кружком интеллигенции, группировавшейся вокруг поэта Г. Р. Державина.

В 1770—1780-х гг. Левицкий преподавал портретную живопись в Академии художеств. В числе его учеников был видный портретист конца 18 в. С. С. Щукин. Некоторые принципы портретного искусства Левицкого развивались в

творчестве таких мало исследованных портретистов конца 18 — начала 19 в., как П. С. Дрождин (1745—1805), Е. Д. Комяженков (1760—1829), Л. С. Миропольский (1749/54—1819).

Видное место в художественной жизни России занимал гравер Евграф Петрович Чемесов (1737—1765), ученик, а затем и педагог Академии художеств. Его портретные гравюры выполнены чаще всего в смешанной технике — резцом, офортом и сухой иглой. Одна из лучших его работ — автопортрет, награвированный по рисунку Ж.-Л. де Велли (1765 г.). Гравюры Чемесова, исполненные с оригиналов замечательных русских портретистов второй половины 18 в., способствовали популяризации последних.

Младшим современником Рокотова и Левицкого был портретист Владимир Лукич Боровиковский (1757—1825), возможно, ученик Левицкого, учившийся и у И.-Б. Лампи (1751—1830), талантливого австрийского живописца, работавшего в Петербурге в 1790-х гг. Творческий расцвет Боровиковского относится в основном к последнему десятилетию 18 — первому десятилетию 19 века.

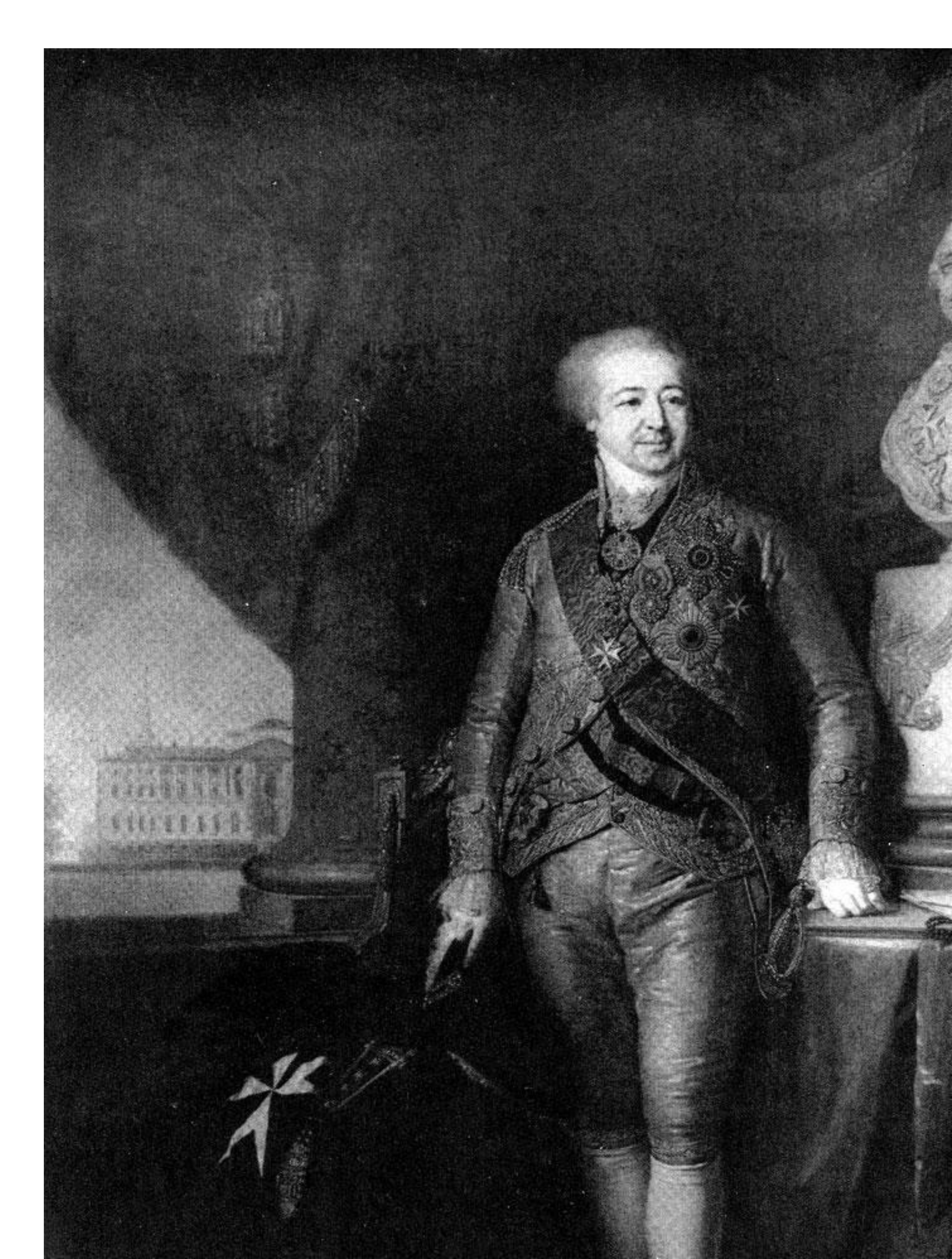
*В. Л. Боровиковский. Портрет М. И. Лопухиной. Фрагмент. 1797 г. Москва, Третьяковская галлерея.*

Портреты Боровиковского 1790-х годов представляют собой целостную группу, объединенную общими тенденциями. Женские портреты этих лет варьируют образ нежной красавицы, погруженной в меланхолическое мечтание на лоне природы. Боровиковский вырабатывает здесь определенный устойчивый тип композиции — поясное изображение оперщейся на локоть фигуры. Складывается у него и устойчивая колористическая гамма мягких, приглушенных перламутровых переливов голубого, розового, серого и зеленого. Типичное произведение этой группы — замечательный по найденности образа, по законченности композиционного и колористического решения портрет М. И. Лопухиной (1797; Третьяковская галлерея). Молодая девушка с несколько меланхолическим выражением лица изображена в грациозной позе на фоне сельского ландшафта, с золотистыми колосьями ржи и голубыми васильками. Нежность ее юного облика, томность позы оттеняет пышная роза, склонившаяся возле ее локтя справа, у края холста. Портрет выдержан в мягких серо-голубых, розовых, зеленоватых тонах, хорошо гармонирующих с общим замыслом образа. Линии рисунка плавны, живописная поверхность разработана артистически.

Идиллической умиротворенностью и поэтической цельностью отличаются и созданные Боровиковским в небольших овальных портретах образы русских крепостных — дворовых девушек «Лизыньки и Дашиньки» (1794; Третьяковская галлерея) и торжковской крестьянки Христиньи (ок. 1795; Третьяковская галлерея). В творчестве Боровиковского занимает большое место и семейный портрет, ставший для него одной из типичных форм. Он превращается у Боровиковского в изображение нежной дружбы сестер, счастья молодых супругов, трогательного проявления детской или родительской любви.

Круг этических представлений, отраженный портретами 1790-х годов, сложился у художника под влиянием идей русского дворянского сентиментализма конца 18 века. Русский сентиментализм выразил мироощущение той части русского дворянства, которая под впечатлением кровавых событий крестьянской войны 1770-х гг. отказалась от мысли о реорганизации социального строя России. Это течение в русской культуре, в основном аполитичное, утверждало в качестве ценности человеческой личности ее нравственную чистоту, способность к чувству, призывало сосредоточиться на жизни собственного сердца. Не будучи, таким образом, течением сколько-нибудь революционным, сентиментализм тем не менее был течением безусловно прогрессивным по сравнению с воззрениями основной массы русского крепостнического дворянства. Культ нравственной чистоты и красоты чувства в человеке, признание в крепостном крестьянине чувствующей индивидуальности было положительным вкладом сентиментализма в русскую культуру своего времени.

Сентименталистские настроения отнюдь не исчерпывают сущности творчества Боровиковского даже на ранних этапах его развития. Столь же типичным явлением для его произведений 1790-х — начала 1800-х гг. было стремление к более объективной, более индивидуализированной характеристике изображенного человека.



*В. Л. Боровиковский. Портрет А. Б. Куракина. Ок. 1801 г.*
*Москва, Третьяковская галлерея.*

*В. Л. Боровиковский. Портрет Ф. А. Боровского. 1799 г. Ленинград, Государственный Русский музей.*

Многосторонность и индивидуальность характеристики как результат тонкого психологического анализа особенно отчетливо сказались в портрете князя А. Б. Куракина, вице-канцлера при Павле I (ок. 1801; Третьяковская галлерея). Этот большой парадный портрет представляет собой один из самых блестящих русских репрезентативных портретов. В спокойной, уверенной позе Куракина ощущается достоинство знающего себе цену человека. В его лице, черты которого переданы с замечательной правдивостью, очень тонко почувствована и передана художником смесь проницательности светского человека, снисходительной доброжелательности большого барина, самомнения вельможи. Характерен для этих лет и портрет Ф. А. Боровского (1799; Русский музей). Энергичное и мужественное лицо изображенного, сдержанное, но сильное звучание цвета, сумрачный фон, где дым сражения мешается с низко нависшими тучами,— все предвещает романтизм начала следующего столетия.

*В. Л. Боровиковский. Портрет М. И. Долгорукой. Начало 1810-х гг. Москва, Третьяковская галлерея.*

Тяготение к конкретизации образа отчетливо выступило в работах Боровиковского первого десятилетия 19 века. Типичны в этом отношении портреты супругов А. А. и М. И. Долгоруких (начало 1810-х гг., Третьяковская галлерея). Поздние работы художника отражают те новые представления о человеке, которые внесло в русскую культуру начало 19 века.

Не менее характерно для рубежа 18 и 19 столетий и творчество Степана Семеновича Щукина (1758—1828), одного из наиболее значительных портретистов 1790-х годов. В его портретах, в частности в автопортрете из собрания Русского музея, как и в отдельных поздних работах Боровиковского, можно наблюдать становление элементов романтизма, получивших свое развитие в портрете первой четверти 19 столетия.

Во второй половине 18 в. в русской живописи были заложены основы пейзажа как самостоятельного живописного жанра. Он приходит на смену несколько наивным, документально точным и в то же время декоративным видовым гравюрам и панорамам Петровской эпохи, а также пейзажным панно середины 18 века.

Уже в середине века были сделаны первые шаги в этом направлении. К этому времени относится творчество выдающегося русского рисовальщика Михаила Ивановича Махаева (1718—1770), оставившего после себя множество изображений видов Петербурга и его пригородов, а также архитектурных пейзажей Москвы. Работы Махаева — это так называемые «перспективы», то есть рисунки, где основной задачей художника является документальное изображение архитектурного облика города, общей планировки, отдельных улиц, примечательных сооружений.

Основоположником русской пейзажной живописи является Семен Федорович Щедрин (1745—1804), мастер паркового пейзажа, создавший целый ряд изображений парков Гатчины, Петергофа и Павловска (Третьяковская галлерея, Русский музей и др.), а также пейзажей Петербурга. Таковы: «Вид на Гатчинский дворец с Серебряного озера» (1798), «Вид на Большую Невку и Строганову дачу» (1804; Русский музей). Хотя пейзажи эти весьма условны, Щедрин здесь делает попытку передать те чувства, которые вызывает в человеке созерцание природы.

Виднейшим пейзажистом конца 18 — начала 19 в. был Федор Яковлевич Алексеев (1753/54—1824), родоначальник русского городского пейзажа. Его творчество тесно связано с судьбами русского искусства начала 19 века.

*Ф. Я. Алексеев. Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости. 1794 г. Москва, Третьяковская галлерея.*

В работах Алексеева перед нами впервые в русском искусстве предстает не только документально точный, но и высокохудожественный образ города. В его видах Петербурга раскрывается обобщенный образ «Северной Пальмиры»; они исполнены того светлого пафоса, той созерцательной, мягкой лиричности, которые Звучат в описаниях русской столицы, оставленных современниками Алексеева. Таковы его «Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости» (1794;

Третьяковская галлерея), «Вид Петропавловской крепости» (1793; музей-усадьба Архангельское). В его пейзажах Москвы ощущается романтическое восприятие ее как старорусского города (акварель «Китайгородская стена», 1800—1802).

Во второй половине 18 в. в русской живописи появляются и первые ростки бытового жанра. Академия рассматривала бытовой жанр как низший по сравнению с исторической картиной род живописи. Жанровые темы, рекомендуемые Академией, сводили бытовую живопись к бесхитростному бытописательству, ориентировали художников на наследие так называемых малых мастеров голландской живописи 17 века. Жанровые сцены, допускаемые академической эстетикой в пейзаже, носили идиллический или этнографический характер.

*И. Фирсов. Юный живописец. 1765-1770 гг. Москва, Третьяковская галлерея.*

В противовес этому в русском искусстве начинают появляться произведения, правдиво рисующие облик русского крестьянина. Тематика этих первых опытов русской реалистической жанровой живописи носит отчетливо выраженную демократическую направленность. Одно из первых произведений русского бытового жанра — картина Ивана Фирсова (ок. 1733 — после 1784) «Юный живописец» (1765— 1770 гг.; Третьяковская галлерея), исполненная художником, по-видимому, в Париже и явно опирающаяся на опыт французской реалистической жанровой живописи. Картина изображает сцену в художественной мастерской, написана в мягкой розово-серой гамме. Она примечательна интересом художника к частной жизни людей среднего сословия и проникнута симпатией к изображенным людям.

*М. Шибанов. Празднество свадебного договора. 1777 г. Москва, Третьяковская галлерея.*

К числу наиболее значительных явлений в области русского бытового жанра Этого времени принадлежат две работы крепостного художника Михаила Шибанова. Его творческая деятельность (он работал и как портретист) развернулась в

1770-х годах. К этому времени относятся его картины «Крестьянский обед» (1774) и «Празднество свадебного договора» (1777) (обе в Третьяковской галле-рее). Все образы первой картины — и старик крестьянин, и собирающая на стол старуха, и молодой мужик, режущий хлеб, и женщина, приготовляющаяся кормить ребенка,— значительны, исполнены чувства собственного достоинства. Вместе с тем они достаточно индивидуальны: художник замечает торжественную серьезность и следы утомления в лице старика, равнодушие усталого человека в лице старухи, сдержанную нежность в позе и выражении лица молодой крестьянки с ребенком. Простота композиции, в которой опущены все ненужные подробности, сдержанность и суровость колорита картины, выдержанного в коричневых тонах, усиливают значительность образов. Реализм, духовное благородство образов присущи и «Празднеству свадебного договора», композиция которого несколько скована отзвуками академических канонов. Любовно-внимательное отношение к крестьянину и его жизни выражается здесь и в том, что художник не только передает с этнографической точностью особенности крестьянского праздничного наряда, но и стремится раскрыть его эстетическую значительность.

*И. А. Ерменев. Нищие. Рисунок. Перо, акварель. 1770-1775 гг. Ленинград, Русский музей.*

Другим примечательным явлением в русском искусстве второй половины 18 в. явилось творчество Ивана Алексеевича Ерменева (1746 — после 1792), еще очень мало изученное. В 1770-х гг. им была исполнена серия акварелей, изображающих нищих-слепцов, бредущих по проселочным дорогам или поющих на деревенских площадях. Образы нищих Ерменева не лишены скорбного величия. Их суровые страдальческие лица, согбенные болезнью и нищетой фигуры, облаченные в ветхие одеяния, падающие прямыми, крупными складками, заключают в себе элементы монументальности.

Обращение первых русских жанристов к крестьянской тематике не случайно. После крестьянской войны 1773—1775 гг. крестьянский вопрос прочно вошел в круг проблем, волновавших дворянскую интеллигенцию. Крестьянская проблема явилась основной в жизни первой половины следующего, 19 столетия; именно на Этой основе сформировался русский бытовой жанр.

Таким образом, для русской живописи 18 век был периодом рождения и формирования ее основных жанров — исторической картины, бытового жанра, пейзажа; одновременно это был первый период яркого расцвета русского портретного искусства. Реалистические тенденции русской живописи этого столетия наиболее глубокое и последовательное выражение получили именно в портрете. Портрет воплотил передовые воззрения эпохи на ценность человеческой личности. Лучшим образцам русского портрета этого времени свойственны конкретность и яркая Эмоциональная выразительность психологической характеристики, многообразие и законченность самих типов портретного изображения. Русский портрет внес яркий и оригинальный вклад в развитие европейской портретной живописи 18 столетия.

Во второй половине 18 в. в русской живописи сложились определенные приемы и правила создания многофигурной, сюжетной картины, воплотившей принципы классицизма. Здесь нашли свое выражение патриотические и гражданственные идеалы эпохи. Имея очень большое значение для русской культуры своего времени, произведения исторической живописи в целом, однако, значительно уступают портрету по степени объективности трактовки действительности, по уровню художественного мастерства.

Во второй половине 18 в. складывается и русская пейзажная живопись, достигающая к концу рассматриваемого периода первых успехов в формировании метода правдивого отражения облика окружающего мира. Дошедшие до нас отдельные произведения русского бытового жанра и по своему

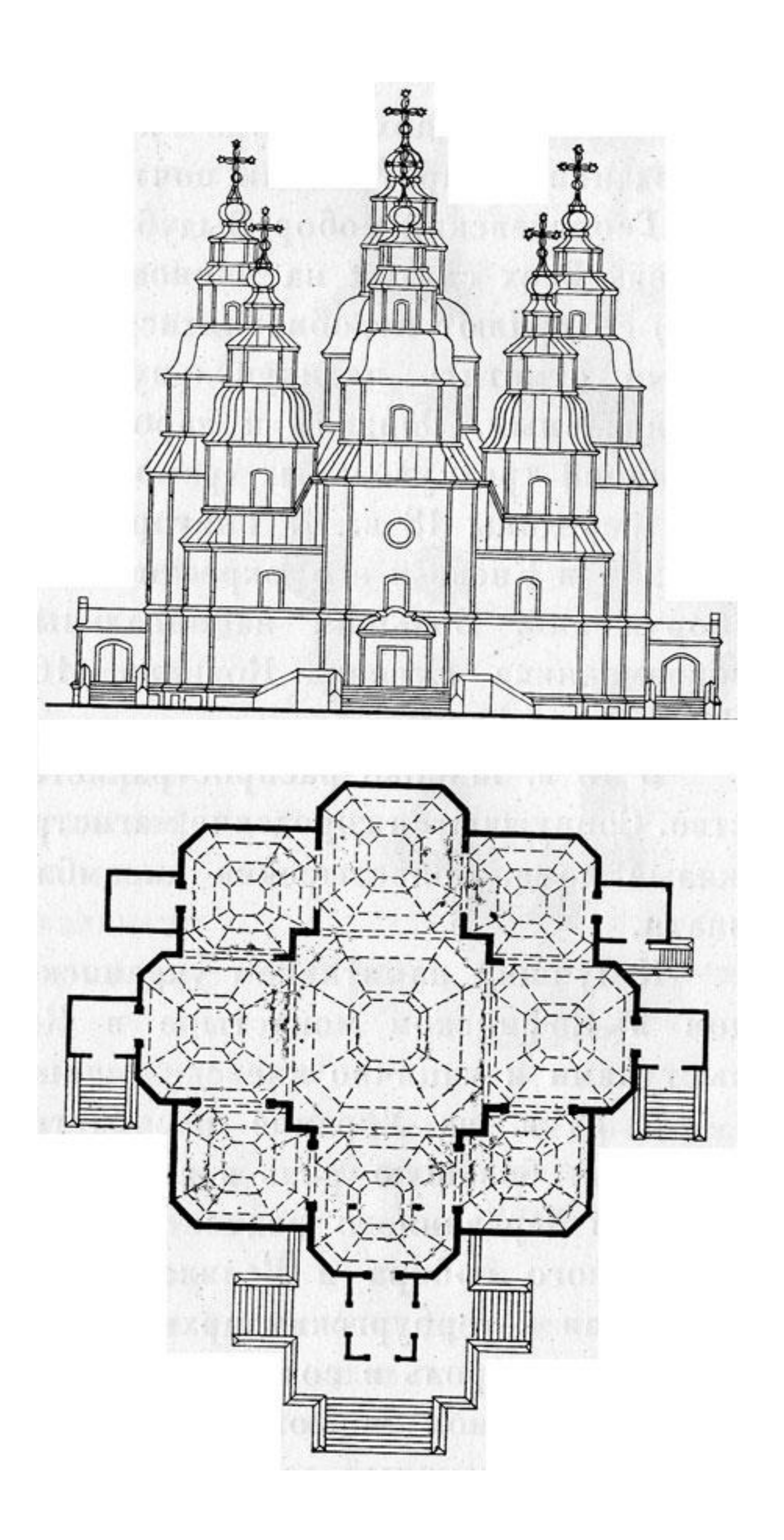
характеру и в силу своей относительной малочисленности не составляют целостного художественного направления; тем не менее в лучших работах такого рода закладываются те плодотворные тенденции, которые в новый исторический период — в 19 веке — способствовали замечательному расцвету русской сюжетной картины, посвященной жизни народа.

## Искусство Украины

П.Н.Жолтовский

В 18 столетии Украина переживает период экономического подъема, происходившего на основе укрепления феодального хозяйства, роста городов, а также расширения экономических связей с Россией. Большую прогрессивную роль имели для Украины петровские реформы, дальнейшая борьба за воссоединение западных украинских земель в рамках Российской империи. Углублялись связи украинской культуры с братской русской культурой. Все это оказывало свое влияние на развитие украинского искусства.

Ведущее значение принадлежало Левобережной Украине — то есть землям, воссоединенным с Россией, в то время как на Правобережье и в Западной Украине в связи с ослаблением экономического положения Польши наблюдался общий упадок городов и строительства в них. Главным центром растущей в это время новой украинской культуры по-прежнему остается Киев. Наиболее значительными очагами культуры и искусства являлись Киево-Могилянская Академия и Киево-Печерская лавра со специальной живописной школой. Наряду с Киевом крупными центрами были Чернигов, Нежин, Стародуб, Новгород-Се-верский и др.



*Яким Погребняк. Троицкий собор в Новомосковске. Фасад и план.*

В украинской архитектуре, так же как и во второй половине 17 в., сохраняет свое ведущее значение народное деревянное зодчество. Оно продолжает оказывать большое влияние и на украинское каменное зодчество 18 века. В середине 18 в. были воздвигнуты наиболее замечательные памятники украинского деревянного зодчества — пятикупольная церковь Покрова в Ромнах (1764), семикупольная церковь Вознесения в местечке Березне около Чернигова (1761), построенная мастером Афанасием Шелудько, и величественный девятикупольный Троицкий собор в Новоселице (Новомосковске), созданный в 1772—1779гг. выдающимся народным мастером Якимом Погребняком. В последнем общее пирамидальное построение восьми куполов изысканных пропорций завершается динамичным и в то же время гармоничным переходом к высокому центральному куполу. Высокий уровень овладения материалом, своеобразие и смелость конструкций и декоративных приемов, красота пропорций и силуэтов ставят эти памятники в число лучших достижений украинского зодчества 18 века. Много создавалось разнообразных по своему облику и типам деревянных храмов и в Западной Украине. В Закарпатье деревянные церкви, напоминающие клетские церкви России, увенчаны стройной башней-колоколенкой. Выделяются приземистые, но выразительные по своим формам деревянные храмы Волыни. Близки к архитектуре крестьянского жилья бескупольные церкви Буковины. Наконец, своеобразное место занимают деревянные колокольни, восходящие к уже исчезнувшим деревянным оборонительным сооружениям. Колокольни играли важную роль в общем церковном ансамбле. Им свойственно большое разнообразие форм, варьируемых в разных областях.

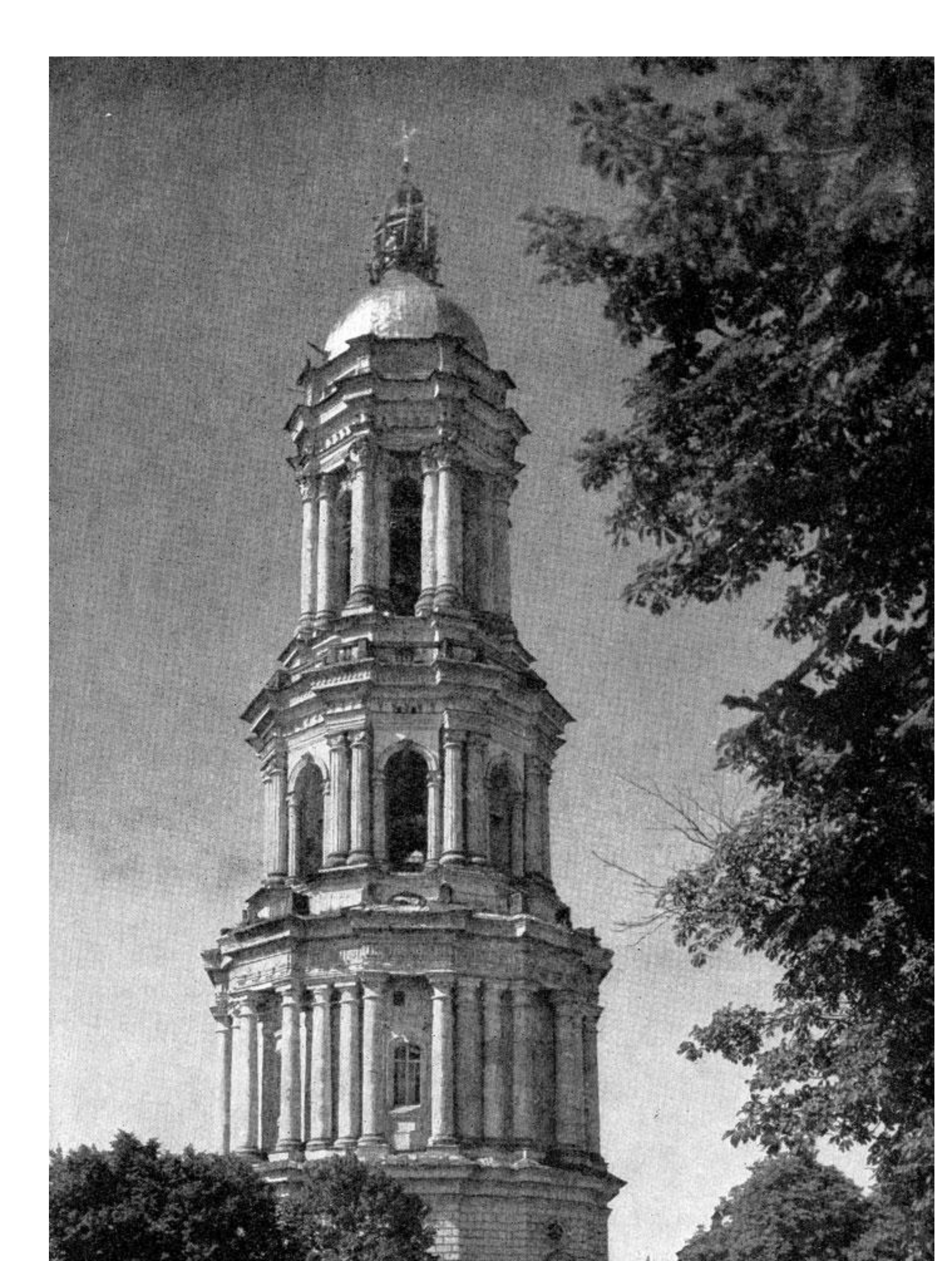
*Георгиевский собор Выдубецкого монастыря в Киеве. 1696-1701 гг.*

В каменной архитектуре Украины влияние деревянной архитектуры отразилось в создании на протяжении почти всего 18 в. одно-, трех- и пятиглавых храмов. Так, Георгиевский собор Выдубецкого монастыря в Киеве (1696—1701), церковь Всех святых на Экономических воротах Киево-Печерской лавры (1696— 1698) сохраняют подобие пятисрубного, пятикупольного деревянного храма. Необходимо отметить пятикупольную церковь в Больших Сорочинцах (1732) с ее оригинальным, близким к народному искусству стуковым убором стен. С этой традицией трехкупольных храмов связано имя талантливого украинского архитектора середины 18 в. И. Григоровича-Барского (1713—1785), строившего главным образом в Киеве и его окрестностях. Барскому принадлежит также ряд светских сооружений. Большим национальным своеобразием отмечена деятельность его современника Степана Ковнира (1695—1786), автора ряда сооружений Киево-Печерской лавры.

В 18 в. широко распространяется на Украине и каменное гражданское зодчество. Сооружаются городские магистраты, здания коллегиумов, торговые постройки, жилые дома, монастырские ансамбли, дворцы — резиденции светской и духовной Знати.

*Митрополичий дом Софийского монастыря в Киеве. 1722-1757 гг. Фасад.*

К лучшим памятникам украинского зодчества 18 в. относится Митрополичий дом в Софийском монастыре в Киеве с выдающимися по флангам гранеными выступами и типично киевским щипцовым фронтоном.

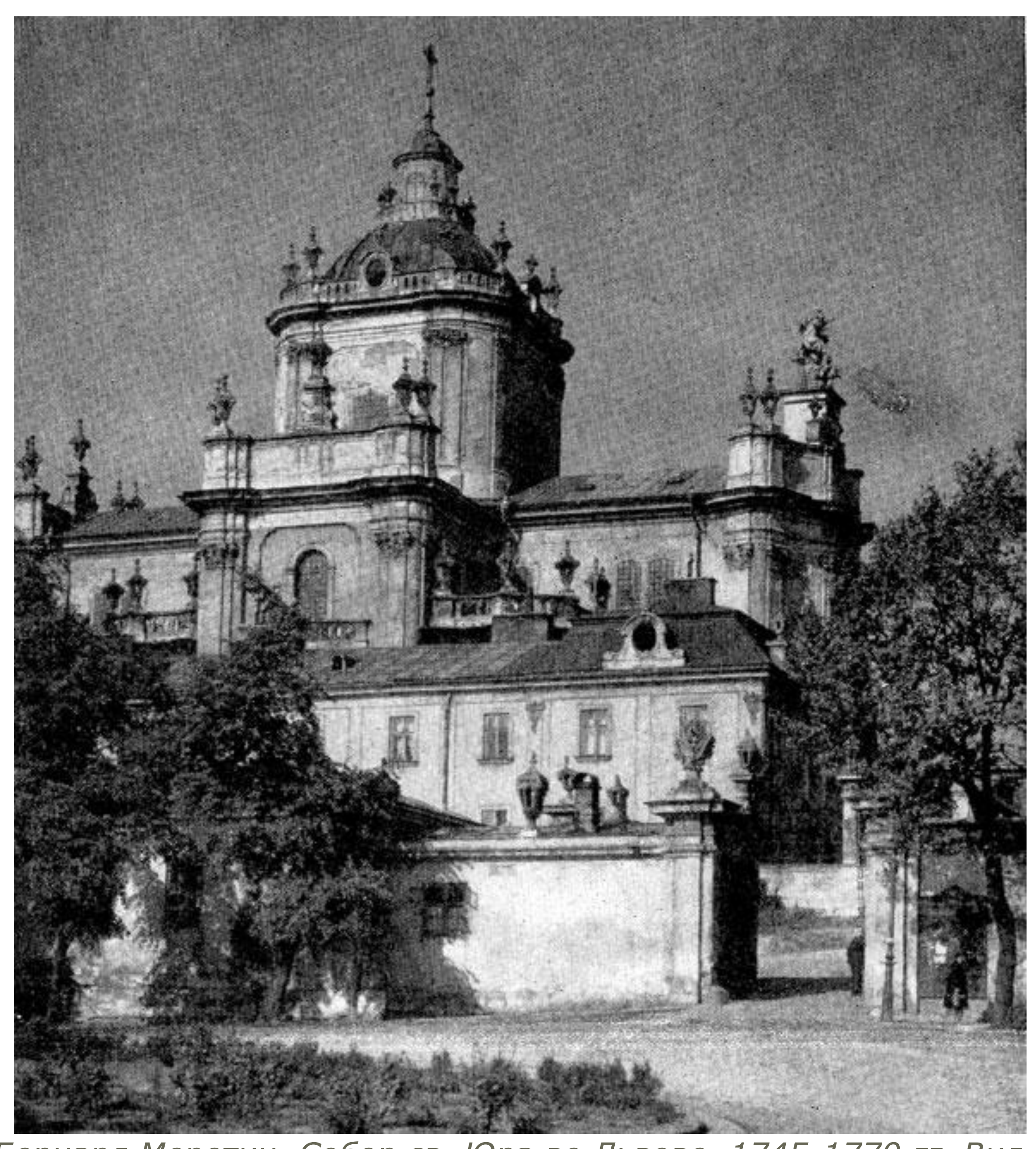


*Иоганн Готфрид Шедель. Великая колокольня Киево-Печерской лавры в Киеве. 1731-1744 гг.*

В 18 в. на Украине распространилось строительство каменных колоколен, игравших большую роль в городских и монастырских ансамблях и развивавших образцы деревянного зодчества. Известнейшие среди них — колокольня Киево-Софийского собора и Великая колокольня Киево-Печерской лавры (1731—1744), созданная петербургским архитектором Иоганном Готфридом Шеделем и играющая важную роль в создании облика Киева.

Характерной чертой украинской архитектуры 18 в. (Киев и Левобережье) является ее пышный декор, развивавшийся в сторону все более богатой пластической обработки зданий. Лепные украшения, пилястры, сложные обрамления оконных и дверных проемов покрывают большие плоскости стен. Так же обильно декорируются фронтоны и порталы. Все эти особенности придали исключительно нарядный вид всему ансамблю Киево-Печерской лавры, восстановленному после пожара 1718 г., и особенно колокольне Киево-Софийского собора и воротам Заборовского, в которых орнамент покрывает стены сплошным узором.

Архитектурное творчество В. В. Растрелли, А. В. Квасова и ряда других мастеров непосредственно связывает украинское зодчество с русским. По проекту Растрелли в 1747—1753 гг. в Киеве был сооружен Андреевский собор, замечательный красотой своих пропорций и гармонической связью с живописным рельефом города. Квасовым вместе с Григоровичем-Барским был построен величественный собор Рождества Богородицы в Козельце (1752—1763), представляющий своеобразный синтез русской архитектуры с местной, украинской.



*Бернард Меретин. Собор св. Юра во Львове. 1745-1770 гг. Вид с северо-запада.*

*Бернард Меретин. Собор св. Юра во Львове. Западный фасад. Фрагмент.*

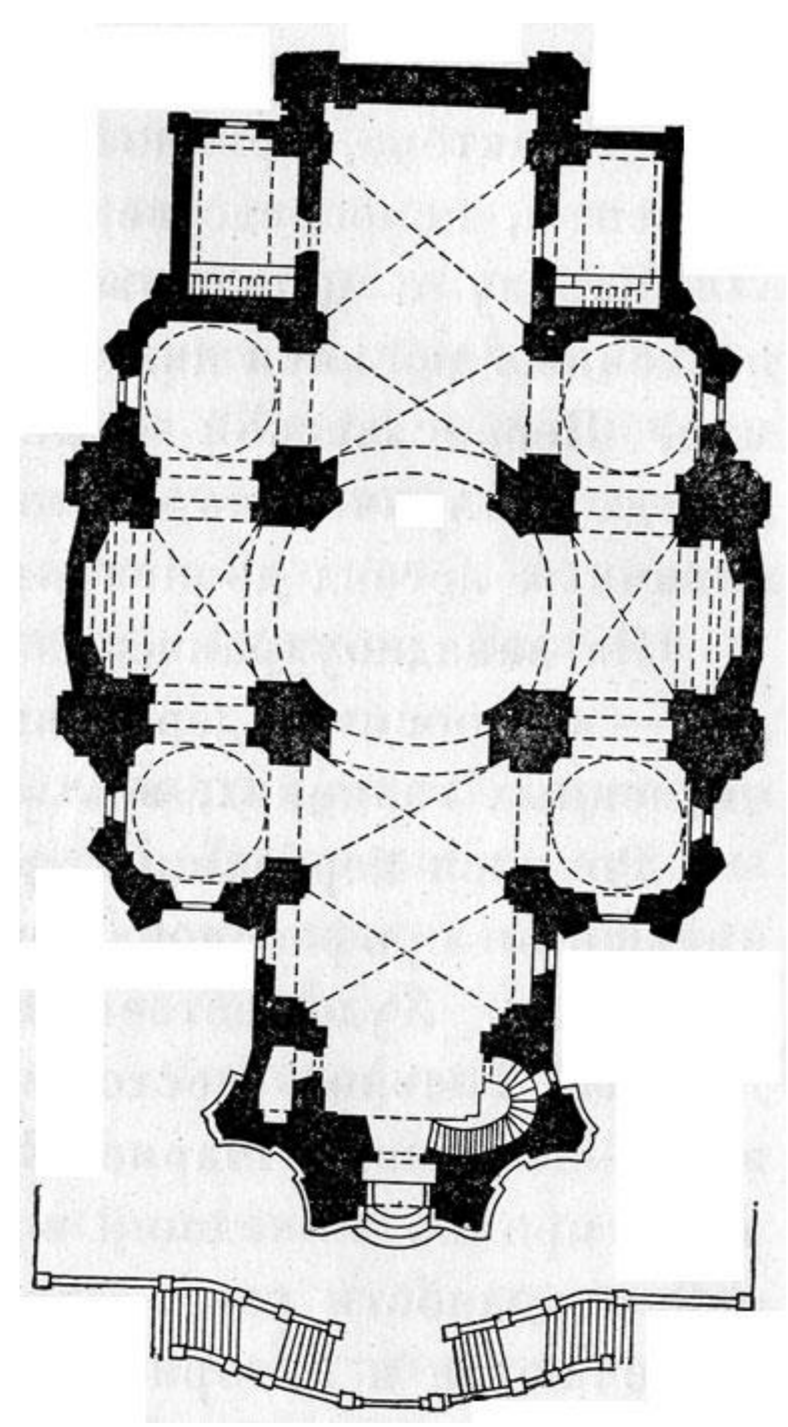
На украинских землях, остававшихся в границах Польши, каменное зодчество по своим стилевым формам было связано с поздним западноевропейским барокко. К лучшим сооружениям 18 в, этого рода нужно отнести комплекс собора св. Юра во Львове, построенного в 1745—1770 гг. по проекту архитектора Бернарда Меретина, и ратушу в Бучаче (1751), Тернопольской области, созданную тем же автором. Они замечательны найденностью своих силуэтов, изысканностью пропорций, богатством декора и скульптуры. Собор св. Юра пирамидальной композицией своих архитектурных масс связан в известной мере с духом восточнославянского зодчества. То же самое ощущается и во внешне барочном по своей архитектуре Успенском соборе Почаевской лавры (1771—1791), отличающемся размахом и смелостью архитектурного замысла.

Среди памятников католической культовой архитектуры 18 в. необходимо отметить доминиканский костел во Львове (1745—1749), построенный по проекту Яна Вита. Здание увенчано огромным овальным в плане куполом и внутри обильно украшено деревянной скульптурой.

В украинской живописи 18 в. проявляются новые тенденции. В настенных росписях и иконописи — основных видах живописи этого времени — заметно стремление к жизненному истолкованию образа человека. В основе изображений Христа, богоматери, ангелов и святых нетрудно заметить разнообразные аспекты единого типа, в котором выразительно выступают национальные черты, но эти черты не имеют еще индивидуально конкретного характера и сохраняют торжественно-обобщенное выражение.

К наиболее значительным произведениям украинской монументальной живописи 18 в. относилась роспись так называемой Великой Успенской церкви Киево-Печерской лавры, созданная после пожара в 1718 году (окончена в 1729

г.). В этом огромном цикле росписей были и бытовые и церковно-исторические композиции, и грандиозная портретная галлерея. О характере этой несохранившейся росписи можно судить по росписи в Троицкой надвратной церкви той же лавры (1730-е гг.). В сенях церкви расположена огромная композиция «Шествие святых мучеников в рай», нижняя часть которой заполнена пейзажем с изображением различных животных, а верхняя, по направлению к церковным дверям — шествующими группами мучеников, преподобных и т. д. Среди групп, компонованных еще по старой традиции в виде тесно прижатых друг к другу фигур, на первом плане выделяются образы юношей и девушек с венками цветов на головах («девственниц»), вызывающие живые ассоциации с народными обрядами, весенними хороводами.



*Бернард Меретин.Собор св. Юра во Львове. План.*

В Троицкой надвратной церкви росписи представляют собой в основном ряд сравнительно небольших по размерам композиций. Росписи примечательны своим мажорным, радостным колоритом. Большую роль играет пейзаж, часто декоративного характера, привносящий в традиционную

религиозную композицию светские элементы, непосредственно связанные с реальной жизнью.

Наряду с церковными монументальными росписями были распространены и настенные росписи дидактически-морализирующего характера — в Киевской Академии, Переяславской семинарии. В них сочетались символические, бытовые и иногда сатирические мотивы, охватывающие самую разнообразную тематику, от античных легенд до непритязательных бытовых сценок.

На западноукраинских землях монументальные росписи выступают в двух видах,— как росписи деревянных церквей и как росписи магнатских палаццо и многочисленных галицких, волынских и подольских костелов.

Росписи деревянных церквей Галиции, Закарпатья создавались мастерами, не имевшими профессиональной выучки, и потому они весьма близки к народному искусству. Художественные приемы здесь лаконичны и вместе с тем выразительны. Главное место занимают сцены из Апокалипсиса и страшного суда, житийные циклы Марии Египетской, Иоанна Крестителя и т. д. Церковный материал, прочно вошедший в народный фольклор, изобилует чертами непосредственной народности как в типаже, так и в самом понимании изображаемого; иногда встречаются и исторические композиции.

В монументальной живописи костелов и магнатских резиденций Западной Украины, нередко выполненной приезжими мастерами, преобладают формы западноевропейского барокко. Обилие архитектурных мотивов, различные перспективные Элементы, размещение фигур и групп в сложнейших ракурсах,— все это способствует впечатлению иллюзорного расширения внутреннего пространства. Лучшими образцами являются росписи, выполненные Станиславом Строинским во Львове и в других городах Галиции.

Значительное место в развитии украинской живописи заняло творчество анонимного мастера Сорочинского (ок. 1734) и Березнянского (ок. 1761) иконостасов. Наиболее замечательны иконы пророка Даниила и мученицы Ульяны (Спасо-Преображенская церковь, Сорочинцы), в основе образов которых лежат портретные изображения гетмана Данилы Апостола и его жены Ульяны, икона с изображением богоматери, а также икона «Моление» в Березне. Эти образы, проникнутые радостной полнотой земного бытия, в сочетании с золотыми и серебряными фонами и пышной резьбой иконостасов создают богатый и праздничный художественный ансамбль. Над живописью того же березнянского иконостаса работал и другой, тоже анонимный художник. В его помещенных в цоколе этого иконостаса композициях, например «Грехопадении», налицо строгая общая тональность, хорошее Знание анатомии. В подобных композициях укрепляющиеся реалистические тенденции сочетаются с влиянием искусства рококо. Интересными памятниками Этого плана являются живопись в церкви села Межиречья Сумской области, настенные композиции соборной церкви Троицкого монастыря в Чернигове (1770-е гг.).

В 18 в. продолжается процесс нарастания черт реализма в рамках традиционного типа старого украинского портрета. Его основные художественные черты определялись во многом репрезентативной функцией в показе особы представителя светской или духовной знати, в раскрытии его высокого общественного положения и выражались в неподвижной, величавой позе и разных атрибутах — гербах, оружии, прославительных надписях — эпитафиях. Отсюда сочетание монументальности образа с декоративностью решения. Однако при этом в лучших портретах, несмотря на традиционную схему, достигается и острая индивидуальная характеристика— портрет атамана Даниила Ефремовича (1752; Киев, Музей украинского искусства). К концу 18 в. углубляется выявление внутреннего состояния человека — портрет Д. И. Долгорукого (1769; Киев, Музей украинского искусства), написанный художником Самуилом, а также портреты запорожцев, братьев Василия и Якова Шияновых (1784).

В 18 в. развивается гравюра, видную роль в которой играют киевские граверы Иван-Иннокентий Щирский, Александр-Антоний и Леонтий Тарасовичи, авторы замечательных гравюр, в том числе панегирических (то есть восхвалительного типа), а также портретов. Выдающимся гравером был отец Д. Г. Левицкого Григорий Левицкий-Нос (1697—1769), иллюстрировавший «Философию» Аристотеля (1741). Левицкий-Нос занимался также живописью.

Украинская скульптура в первой половине 18 столетия развивается в основном на западе, где главную роль играет львовская школа, к которой принадлежали такие мастера, как И. Пинзель, Я. Оброцкий и другие. Крупнейшие произведения этой школы — скульптуры фасада собора св. Юра (вторая половина 18 в.) и скульптуры интерьера доминиканского костела во Львове (середина 18 в.). Несмотря на отличающие их типичные черты искусства позднего барокко, осложненного рокайльными влияниями, они лишены присущей этому направлению жеманной манерности и проникнуты чертами искреннего драматизма.

В центральной и восточной Украине скульптура начинает развиваться только во второй половине 18 в. Барочная по манере исполнения церковная скульптура, однако, лишена мистической экзальтации. Она близка к народной скульптуре, бытовавшей в то время на Украине. Таковы, например, фигуры иконостаса церкви Покрова в Ромнах. К лучшим произведениям скульптуры начала 18 в. относилась группа «Самсон, разрывающий пасть льву», созданная мастером Дэдом и установленная в Киеве.

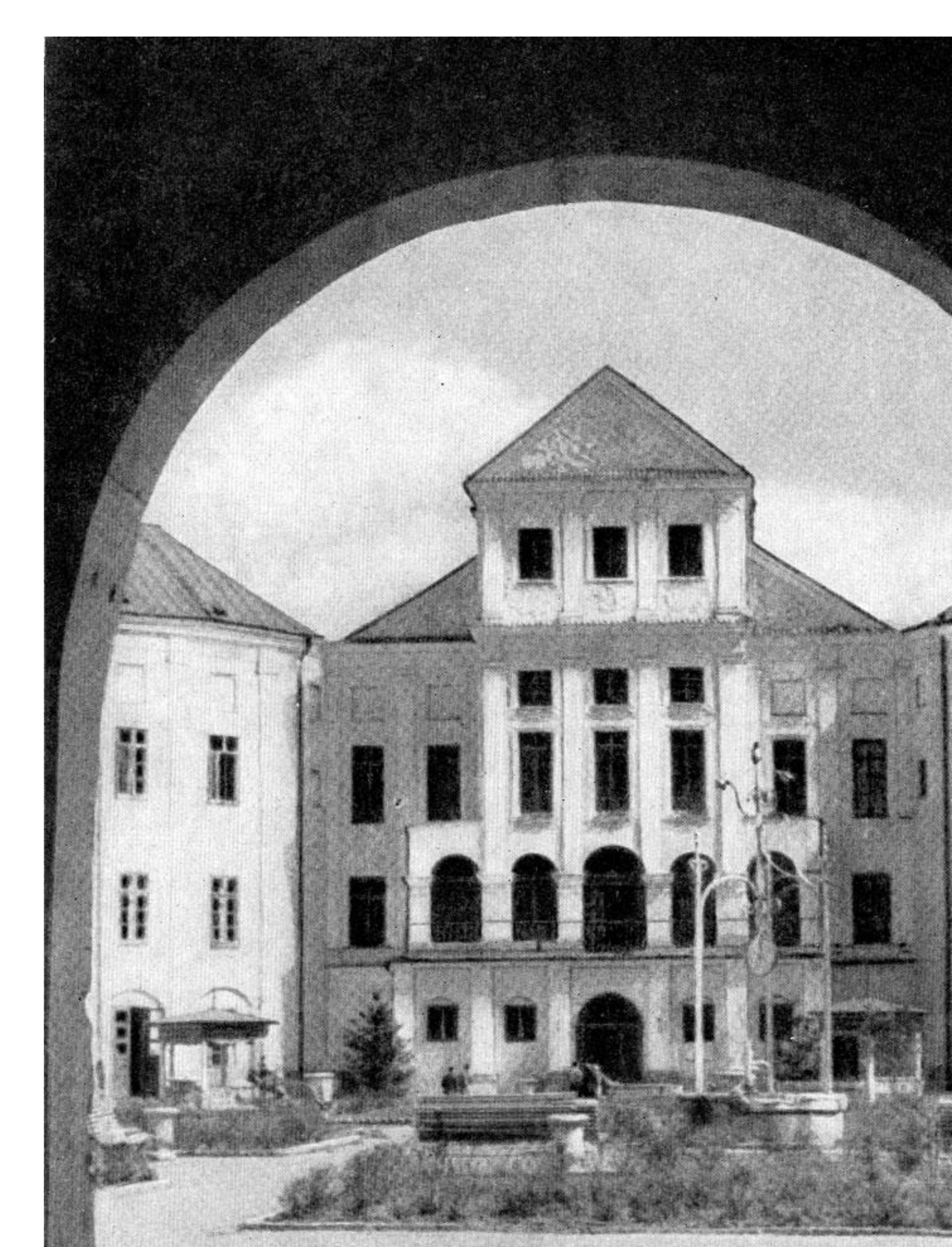
В последней трети 18 в. на Украине, как и в России, в связи с дальнейшим укреплением мощи государства происходит возникновение новых городов, увеличивается светское строительство. На Украине развивается классицизм. Создаются проекты новой планировки Одессы, Екатеринослава, Николаева и др. Формы классицизма в архитектуре особенно интенсивно развивались в эту эпоху в связи со строительством многочисленных дворцово-усадебных ансамблей и садово-

парковых комплексов. В их сооружении участвовали такие выдающиеся русские зодчие как Баженов, Казаков, Деламот, Камерон, Старов и другие. Многие украинские архитекторы были их учениками. Крупнейшие произведения этого времени — дворец Разумовского в Батурине, построенный Камероном, дворец Потемкина в Екатеринославе (архитектор Старов).

## Искусство Белоруссии

О.С.Прокофьев

Начиная с 17 столетия в Белоруссии, находившейся под тяжким игом Речи Посполитой, продолжается начавшийся еще в 17 веке рост национального самосознания. В усилении классовой и освободительной борьбы белорусского народа нашло отражение растущее сопротивление его дальнейшему ополячиванию. Если в городах и магнатских резиденциях продолжало существовать искусство, связанное с западноевропейским барокко, то одновременно все больше развивалась народная культура в формах деревянного зодчества и прикладного искусства.



*Замок Радзивиллов в Несвиже. Конец 16-18 в. Вид со стороны двора.*

В архитектуре в течение 17 в. осуществлялась активная застройка городов — Могилева, Полоцка, Витебска. Создавались многочисленные городские сооружения, жилые строения, ратуши, укрепления, представляющие собой образцы белорусской гражданской деревянной архитектуры. Некоторые из них носили переходный по отношению к предшествующему этапу характер. Черты, близкие древнерусскому зодчеству, долго проявлялись в культовой, особенно деревянной архитектуре. Так, Ильинская церковь в Витебске (17—18 вв.) по своей архитектурной композиции девяти глав, ритмически нарастающих к центральной, напоминает храм Василия Блаженного в Москве. Близка к традициям деревянного зодчества и каменная церковь Петропавловского монастыря в Минске (1612). Наряду с этим происходит и развитие костельной архитектуры. Типичным примером является иезуитский костел в Гродно (1667), построенный в стиле барокко.

В 18 в. в Белоруссии продолжается распространение стиля барокко. Одним из крупнейших сооружений является Спасо-Преображенский собор в Могилеве, созданный Гляубицем (Гляубицасом—архитектором, строившим в Вильнюсе)—пример кре-стовокупольного храма. В нем также заметна связь с русским и украинским барокко, характером своего пятиглавия он напоминает собор Смольного монастыря Растрелли.

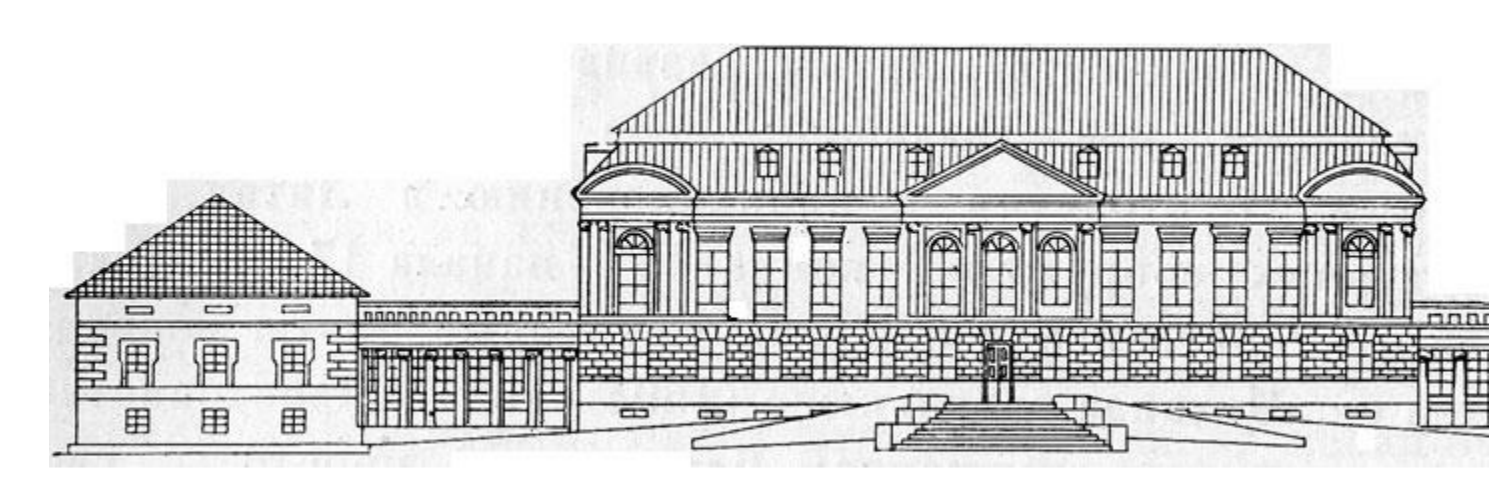
Замечательным памятником белорусского зодчества является перестроенный около середины 18 в. Софийский собор в Полоцке, сооруженный еще в 11 в. и неоднократно перестраивавшийся и менявший свой облик. В 18 в. он был превращен в барочный двухбашенный базиликальный храм, сохранивший, однако, в своих мощных абсидах связь с древнерусским зодчеством. Монументальное здание собора, стоящее на высоком холме у впадения реки Полоты в

Западную Двину, замечательно связано с природным окружением.

*Иезуитский костел в Гродно. 1677 г. Вид с юго-запада.*

Феодалы, концентрировавшие еще в 16—17 вв. в своих руках огромные земельные владения и богатства, продолжали строительство дворцовых ансамблей, постепенно заменивших прежние замковые комплексы. С проникновением в белорусскую архитектуру барокко увеличивается богатство их архитектурных форм и внутреннего декора. Крупнейшие сооружения нового типа — дворец (Новый замок) в Гродно (архитекторы И. Кристиан и И.-Ф. Кнёбель) середины 18 в. и дворец в Несвиже конца 16—18 вв..

В последней четверти 18 в. происходит постепенное отпадение Белоруссии от Речи Посполитой, сначала восточной части (1772), а в конце столетия и западных ее областей. В архитектуре начинается период, связанный с утверждением классицизма (дворец в Щорсах, вторая половина 18 в.). Примером переходного стиля от позднего барокко к классицизму является дворец в Святске, построенный архитектором Джузеппе Сакко (1779) .



*Дворец в Святске. Фасад.*

Для живописи начиная с 17 в. характерно развитие церковных монументально-декоративных росписей. Достигается большое синтетическое единство росписей с архитектурой (церковь Петропавловского монастыря в Минске, в которой, в отличие от католических костелов, живопись

покрывает и стены и столбы). Особенностью стиля этих росписей является связь с традициями и приемами народного искусства. В 18 в. декоративная живопись становится одним из важнейших наряду со скульптурой элементов художественного оформления культовых сооружений стиля барокко. В 18 в. создавались и чрезвычайно богатые, живописные по своему характеру резные иконостасы со скульптурными изображениями святых и растительным орнаментом. Интересна и деревянная скульптура («Распятие» из Художественного музея в Минске работы резчика Казимира Круповича).

Высокого художественного уровня достигает живопись 18 в. Своеобразный раздел изобразительного искусства образуют рельефные иконы, сочетавшие пластику и живопись. Развивается портретная живопись, в которой традиции парсуны постепенно вытесняются более реалистическими приемами изображения. Велика здесь роль местных крепостных художников.

Больших успехов достигла к 17—18 вв. в Белоруссии гравюра. Следует напомнить, что в 16 в. и в течение 17 в. здесь был издан ряд книг, отличавшихся высоким качеством. На основе их иллюстрирования сложилась замечательная местная гравюрная школа. Лучшими мастерами этой школы были отец и сын Вощанки (характеристика художественной деятельности Максима Вощанки дана в 1-й книге II тома).

Василий Вощанка, чье творчество связано с современными ему реалистическими направлениями европейского искусства, работал в Могилеве в 1694—1730 гг. Он был автором сложных по композиции гравюр и смелых по замыслу заглавных листов книги «Небо Новое» (1699) и интересной гравюры с видом Москвы на заглавном листе «Книги житий святых» (1702). Он создал также оригинальные образцы станковой гравюры на дереве отпечатанные на холсте, так называемые антиминсы («Положение во гроб», 1708).

В последующих десятилетиях 18 в. развитие гравюры (существовавшей в Белоруссии главным образом в форме

книжной гравюры) обрывается вследствие запрещения белорусского языка и прекращения выпуска книг на белорусском языке.

## Искусство Литвы

О.С.Прокофьев

Политические противоречия между Польшей и Литвой достигли к середине 16 в. особенной остроты. Противодействие стремлениям Польши к полному подчинению Литвы и пропаганде католицизма выразилось в развитии в Литве реформационного движения, а также в распространении идей гуманизма. Одновременно происходит заметное усиление борьбы между горожанами и феодалами, шляхтой и церковью.

В это время получает некоторое развитие ренессансное искусство. В его стиле был перестроен итальянскими архитекторами кафедральный собор в Вильнюсе, сооружен костел в Смургайнах (1505), в стиле итальянского палаццо перестроен вильнюсский Нижний замок, не сохранившийся до нашего времени.

Ренессансные тенденции в искусстве Литвы развивались недолго. Усиление иезуитско-католической реакции, последовавшей после заключения Люблинской унии в 1569 г., привело в 17 столетии к проникновению в Литву искусства барокко. В ряде архитектурных сооружений конца 16 — начала 17 в. отразились черты переходного стиля от Ренессанса к барокко. Некоторые черты переходного периода носит уже костел св. Михаила в Вильнюсе (1594—1625). Пространственное решение интерьера еще проникнуто ощущением благородной простоты, свободы и равновесия. Мощные пилястры с капителями коринфского ордера, украшающие стены костела, пышная лепнина, узорным орнаментом покрывающая коробовый свод нефа, придают, однако, ему оттенок повышенной праздничности и динамичности.

Интересна также в этом отношении декорировка верхней части единственных сохранившихся до нашего времени вильнюсских городских ворот Аушрос (召Мединин-кай) (построены в начале 16 в. вместе с крепостной стеной, в начале 17 в. переделаны в часовню). Лепной орнамент, состоящий из геометрических и архитектурных Элементов с рельефными изображениями грифонов и всадника, при всей своей ритмической стройности и пластичности отличается насыщенностью внутренним движением и живописностью игры светотени.

*Лауринас Стуока-Гуцявичус. Кафедральный собор в Вильнюсе. 1777- 1801 гг. Вид с запада.*

*Костел Ионаса в Вильнюсе. Западный фасад. 1740 г.*

Большой прямоугольный двор Вильнюсского университета с трех сторон окружен трехэтажными зданиями с аркадами в нижнем этаже. Четвертую сторону занимает более поздний фасад костела Ионаса. В аркадах университетского двора, так же как и в трехъярусных аркадах, выходящих во двор бывшей семинарии «Алюмнат» (1582—1622), общий стиль архитектуры отличается благородной сдержанностью пропорций и гармоничностью форм, однако наличие арок эллипсоидной формы и богатая профилировка говорят уже о воздействии складывающейся в эти годы архитектуры барокко.

Дальнейшая борьба с реформацией, завершившаяся ее разгромом в конце 16—начале 17 в., привела к утверждению барочного искусства с его повышенной динамикой форм, живописностью и пышностью декоративного оформления. Местная знать и церковники, главным образом иезуиты, ставшие властителями феодальной Литвы, несмотря на ослабление и разорение городов, предпринимают довольно интенсивное строительство.

Развитие барокко в Литве имело свои особенности. С одной стороны, сказались довольно устойчивые местные готические традиции, особенно вначале, а с другой стороны, на литовское барокко повлияло не только польское, но и итальянское зодчество. Так, первое здание в стиле раннего барокко в Вильнюсе, костел св. Казимира (1596—1609), было сооружено по типу церкви Джезу в Риме с крестообразным планом и большим куполом над средокрестием, высотой 40 м и 17 м в диаметре. В оформлении центрального нефа выделяются мощные парные пилястры с коринфскими капителями и сложно профилированными карнизами над ними. От скупого, но эффектного орнамента начала 17 столетия на своде и в куполе остались лишь отдельные фрагменты среди позднебарочных дополнений.

Среди сооружений 17 в. большой интерес представляет костел св. Терезы в Вильнюсе. Построенный в 1634—1650 гг.,

он в плане имеет три продольных нефа, причем центральный — высокий, с коробовым сводом. Купол сравнительно низкий и снаружи не виден. Зато Эффектен фасад, в котором проявляются лучшие черты раннего барокко, еще полного сдержанной гармонии и монументального величия и лишенного беспокойного движения, столь типичного для поздних сооружений этого стиля. Фасад этот построен из тесаного камня, что являлось в то время нововведением, а в наружном оформлении были применены ценные породы гранита и песчаника. Темно-серые детали живописно оттеняются на фоне розоватой стены фасада.

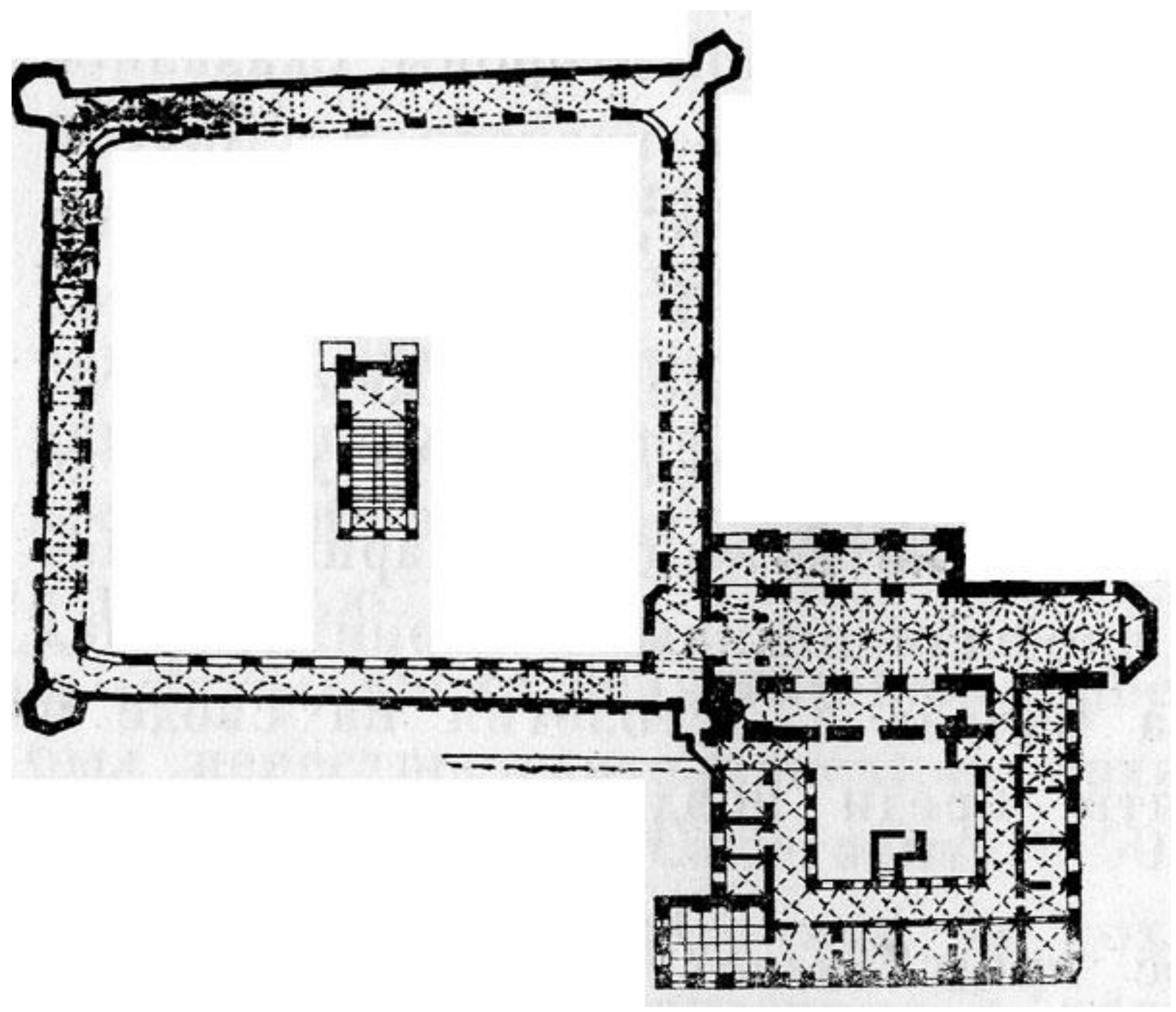
Тектоника фасада в целом основана на продуманном соотношении двух основных этажей. Движение вверх, выраженное в пилястрах и проемах стен нижнего этажа, как бы ослаблено во втором этаже меньшими по размерам пилястрами и плавными закруглениями упругих силуэтов волют по краям верхних этажей. Мельче и более плоски проемы на втором этаже, арочный карниз над балконом словно сплющен. Наверху движение как бы окончательно остановлено четкой треугольной формой фронтона, завершающего здание.

В 17 столетии окончательно вырабатываются особенности литовской барочной архитектуры, выражающиеся в соразмерности щедро покрывающего стены здания изящного декора с общими пропорциями скорее массивных форм архитектурных объемов здания. К концу 17 столетия, впрочем, эти соотношения обретают большую легкость. Если в ранних костелах центральной частью здания является купол, впечатляющий своим пространством, то позднее вырабатывается тип бескупольного храма с двумя башнями, возвышающимися по сторонам фасада, украшенного лепным фронтоном. Примерами дальнейшей эволюции может служить архитектура вильнюсских костелов — св. Екатерины (построен в конце 17 в., перестроен после пожара 1737 г., восстановлен архитектором Ионасом Криштупасом (Яном Кристофером) Гляубицасом в 1743 г.) и костела миссионеров (1690—1730). Главная часть костела св. Екатерины — фасад с высоким

декоративным фронтоном и двумя сужающимися кверху башнями — образует стройное целое. Общее движение кверху господствует .во всей композиции фасада. Разделение его на четыре этажа придает движению ритмическую направленность, прерывая стремительный бег парных пилястр горизонталями легких карнизов и сложно профилированных антаблементов. Разные по высоте и по форме ниши со статуями и окна, на верхних этажах более удлиненные, также подчеркивают движение вверх. Волюты и декоративные вазы четвертого этажа вместе с изогнутыми контурами башенных покрытий сильно облегчают верхнюю часть фасада, завершая его общую архитектурную композицию.

Если в костеле св. Екатерины, несмотря на повышенную помпезность его облика, еще сохраняется единство декоративных форм и общей тектоники здания, то уже в костеле миссионеров преобладает тенденция к облегчению архитектурных форм и равновесие нарушается. Башни здесь еще выше, воздушнее, и если два нижних этажа с их тяжелыми карнизами, проходящими через весь фасад, как бы задерживают движение вверх, то только лишь для того, чтобы с третьего этажа подчеркнуть, усилить его неудержимость. Оформление башен с причудливыми по форме декоративными вазами, легкими пилястрами, стройными увенчаниями окончательно разрыхляет архитектурную массу; башни уже не возвышаются, а словно парят в небе.

Типичный пример литовского барокко — архитектурный ансамбль Титувенайского монастыря (с 1614 г.— конец 18 в.). Самобытные черты в сочетании с влиянием поздней готики выразились в асимметричности расположения зданий и планировке внутренних дворов.



*Ансамбль Титувенайского монастыря. План.*

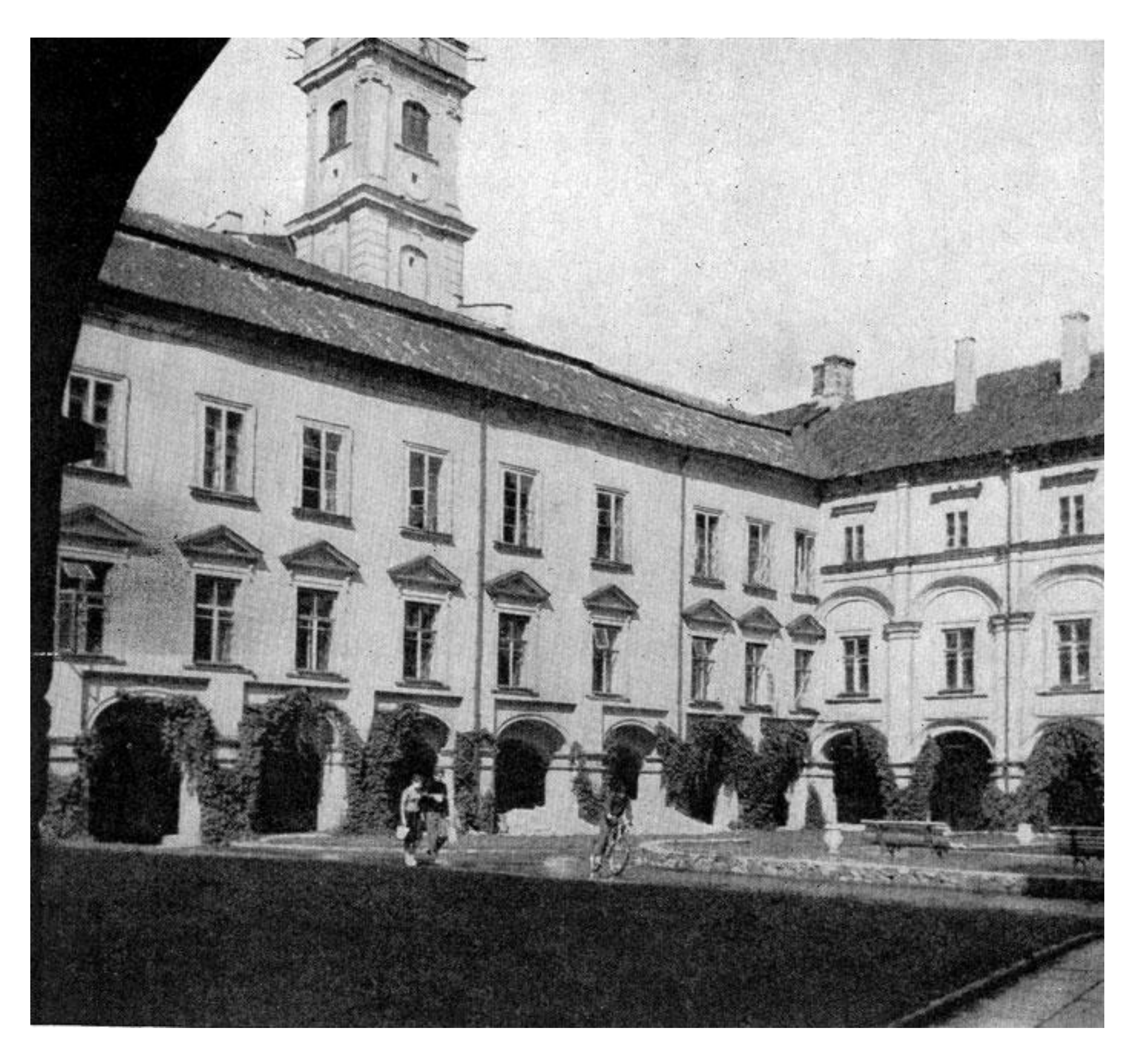
Значение периода барокко в литовском искусстве весьма велико. Проникнув в страну в результате иноземного влияния, стиль барокко постепенно приобрел характер стиля, органически связанного с жизнью страны, ее общей культурой, с формированием ее национальных традиций. В частности, он сыграл огромную роль в историческом сложении художественного облика Вильнюса на протяжении 17 и 18 веков. Чрезвычайно удачно вписанные в городской ансамбль, сооружения периода барокко составляют вместе со средневековой башней замка Гедимина и с готическим ансамблем костелов Анны и бернардинцев ряд главнейших опорных архитектурных акцентов Вильнюса. Следует отметить, что, органически сочетаясь со средневековой схемой города, свободно расположенные барочные Здания не

образуют концентрированных ансамблей и не подчиняются строго разработанным градостроительным схемам барокко. Располагаясь на разных уровнях и высотах холмов города, как бы «один за другим» и «один над другим», они естественно включаются в его панораму.

Завершение художественного облика Вильнюса происходит в следующую Эпоху, связанную с проникновением в Литву классицизма. Это коренное изменение в развитии литовского искусства было связано и с определенными историческими сдвигами. Нараставшие национальные противоречия, обостряющаяся классовая борьба, а также распад Польско-Литовского государства, завершившийся присоединением Литвы к России в 1795 г., привели к пробуждению национального самосознания литовского народа, к распространению идей французских просветителей. Осуществляется реорганизация вильнюсской духовной академии в светскую Литовскую главную школу. Виднейшими зодчими, отразившими в своем творчестве новые тенденции — идеи классицизма, были М. Кнакфус (умер в 1794) и Лауринас Стуока-Гуцявичус (1753—1798), главный представитель этого стиля в литовском зодчестве.

В университетской обсерватории Кнакфуса (1782—1788) впервые раскрылись черты раннего классицизма с его ясностью тектонического построения, в целом статического и объемно-пластичного. Сочетание в фасаде обсерватории двух выступающих цилиндрических фланкирующих башен, украшенных классическим фризом со знаками зодиака, и гладких стен со строгими по форме оконными проемами выделяет его среди несколько барочного по стилю дворика.

Наиболее последовательное и законченное выражение классицизма принадлежит творчеству Стуока-Гуцявичуса, ученика Кнакфуса. Главное его произведение — монументальный и величественный кафедральный собор в Вильнюсе (1777—1801).



*Двор университета в Вильнюсе. 16-17 вв.*

Гуцявичус, учившийся также в Париже у архитектора Леду, хорошо усвоил основные принципы классицизма, его ясную тектоничность и рационалистическую строгость. Однако при сооружении кафедрального собора ему пришлось считаться со старой готической основой, поэтому внутреннее помещение страдает известной стесненностью, особенно в пространственном решения узкого вытянутого центрального

нефа. Зато при сооружении портика главного, западного фасада архитектор смог найти убедительное и законченное художественное решение. Шесть строгих тосканского ордера колонн портика, слегка раздвинутых посредине, с простым фризом из триглифов и метоп увенчаны треугольным фронтоном, украшенным скульптурной композицией. В общей композиции здания ровные плоскости стен ясно сочетаются с суровыми тосканскими колоннами и господствующими в плане прямыми углами. Кафедральный собор, удачно расположенный в середине центральной площади, органически вписался в центр города, став его неотъемлемой составной частью.

Большое значение имела в литовском искусстве 17—18 вв. тесно связанная с архитектурой скульптура. Если в 16—17 вв. с ней еще соперничает скульптура надгробных памятников и репрезентативного портрета полуготического, полуренессансного стиля, в основном исполнявшаяся иностранными мастерами, то в конце 17 и в 18 в. доминирует декоративная скульптура.

Самый выдающийся памятник литовской монументально-декоративной скульптуры— это статуи костела Петра и Павла, сооруженного в 1668—1675 гг. в Вильнюсе. Внутренняя отделка костела продолжалась вплоть до 1784 г. В оформлении обширного интерьера участвовало около трехсот местных художников и скульпторов, которыми руководили итальянские мастера Пьетро Перетти и Джованни Галли.

Оформление интерьера костела Петра и Павла, в архитектурном отношении ничем не примечательного, представляет собой уникальный художественный памятник. Свыше двух тысяч фигур из белого стука заполняют стены, своды и купол, так что внутренняя поверхность всего здания кажется словно покрытой тонким каменным белым кружевом. Библейские и мифологические сюжеты чередуются с историческими, раскрывая иногда конкретные эпизоды истории Литвы и Вильнюса. Многочисленные аллегории, изображения триумфа смерти, битв, рыцари в латах, драконы,

демоны, мифические существа, грифы, наконец, растительные декоративные мотивы на панелях —все это лишь приблизительный перечень использованных в скульптурах и рельефах мотивов и тем.

Среди скульптур обращает на себя внимание фигура Марии Магдалины (предполагается, что моделью для нее послужила жена скульптора Перетти). изображенной в одежде того времени. Живое лицо с прищуренными глазами, большим подбородком и маленьким, слегка капризным ртом несомненно портретно. Еще живее и реалистичнее головка улыбающейся девушки, украшающая консоль в боковом нефе. Среди растительных орнаментальных мотивов резьбы неожиданно встречаются и настоящие натюрморты, например с иллюзионистически точно изображенной плетеной крестьянской сумкой. В панелях боковых нефов переданы лишенные всякой декоративной стилизации реальные растительные мотивы зарослей камыша или вишневых деревьев с птицами, летающими между ветками.

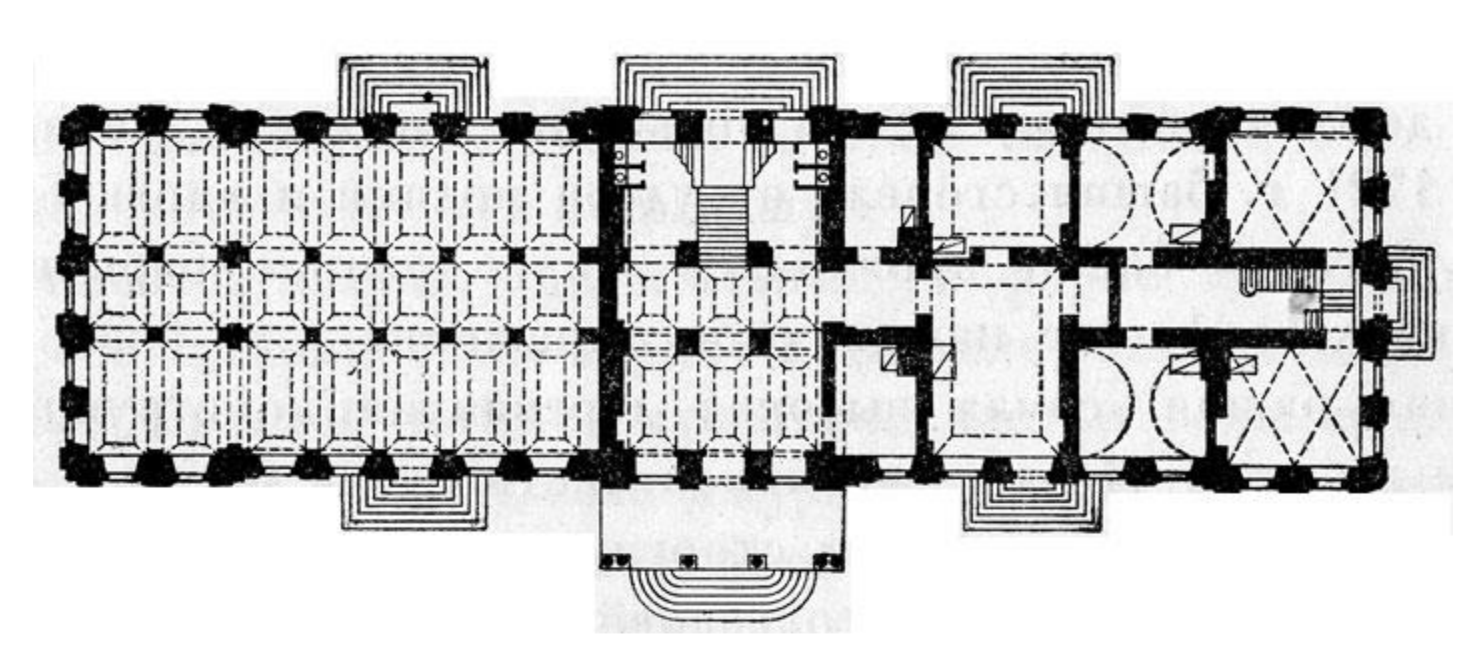
В литовском искусстве с 17 в. в связи с возросшей пышностью оформления барочных сооружений распространяется фресковая живопись (росписи в костеле св. Терезы). Наряду с этим существовала и портретная живопись, в частности миниатюра. В 18 веке портрет, особенно парадный, становится доминирующим жанром. Виднейшим художником этого столетия был Пранцишку Смуглявичус (Смуглевич; 1745—1807)—основоположник литовской национальной живописи. Он работал в Италии, Польше и России и был первым руководителем кафедры живописи и рисунка в Вильнюсском университете. Смуглявичус успешно проявил себя в различных жанрах, писал исторические и жанровые картины, в которых отразились реалистические и классицистические тенденции. Наиболее интересными в его творчестве являются акварели, увековечившие архитектурные памятники Вильнюса (1785—1786), и потреты прогрессивных деятелей Литвы, в которых он достиг большой остроты характеристики и тонкости живописного решения.

# Искусство Латвии и Эстонии

О.С.Прокофьев

На истории искусства Латвии и Эстонии 16—18 вв. сказалось тяжелое политическое и экономическое положение этих стран, лишенных национальной независимости. В связи с ростом реформационного движения в 16 в. в Латвии падает значение Ливонского ордена, и в 1581 г. Рига завоевывается Стефаном Баторием. Позднее, в первой половине 17 столетия, владычество поляков сменилось господством шведов. В результате в Прибалтике усилились крепостной гнет и разорение.

Соответственно с историческими переменами усложнился в этот период и характер развития искусства, в котором сказалась и разнородность сменяющихся влияний. Здесь по-своему преломилась и происходившая по всей Европе смена позднеренессансного искусства сначала стилем барокко, а позднее классицизмом.



*Ратуша в Риге. План.*

Представление о сложности общей картины развития искусств этой эпохи в Прибалтике дает анализ развития латвийской архитектуры 16—17 веков. В 16 в. для нее характерно переплетение готических традиций с влиянием искусства позднего Возрождения, распространявшегося из Италии, Германии и Польши. Правда, ренессансные веяния сказывалось скорее в отдельных элементах зданий (больше всего в порталах) или в оформлении надгробий. С начала 17 в. становится сильнее влияние голландской архитектуры, имевшее место в связи с расширением торгово-культурных отношений Прибалтики с Голландией через Любек и Данциг. Это особенно сказалось в гражданской архитектуре этого времени. Наконец, к концу 17 в. происходит более последовательное развитие стиля барокко, в котором сохраняются некоторые элементы готики и отчасти Возрождения.

Таким образом, вплоть до 18 столетия в архитектуре Латвии и Эстонии можно уловить определенную готическую основу, причем собственно барокко проявляется в чистом виде только в находившейся под властью Польши Латгалии. После присоединения Прибалтики к России в 1710 г. начинается прямое влияние русского искусства, в частности искусства В. Растрелли. Кроме того, в Латвии и в Эстонии с конца 17 в. заметно влияние голландского классицизма.

В многократно перестраивавшихся и изменявшихся отдельных архитектурных сооружениях с конца 16 по 18 столетие отразилось своеобразие эволюции искусства этого периода в Прибалтике.

Так, церковь св. Иоанна в Риге, построенная еще в 15— начале 16 в. в поздне-готическом стиле, в 1587 г. была сильно увеличена дополнительной трехнефной пристройкой с абсидой. Колонны тосканского ордера разделяют нефы пристройки; снаружи фасад украшен пилястрами — все это свидетельствует о впервые проявившемся с подобной определенностью влиянии искусства Возрождения. При этом,

однако, в формах окон, заостренных арках в интерьере сохраняется влияние готики.

В гражданской архитектуре поздние ренессансные влияния наиболее ярко проявились в фасаде Дома Черноголовых в Риге. Старая готическая основа 15 в. была подвергнута в 1620-х гг. декоративной обработке в духе североевропейского зодчества начала 17 в. Фасад совершенно изменил свой наружный вид, в основном благодаря скульптурному декору фронтона,— в завитках-волютах, обелисках, масках, изображениях геральдических зверей, статуях рыцарей и т. д. Строгая тектоническая основа фасада приобрела благодаря столь разнообразному и щедрому оформлению необычайно динамичный и торжественный характер, в котором можно уловить и черты нарождающегося барочного стиля.

*Ратушная площадь в Риге. Справа Дом Черноголовых (фасад 1620-х гг.); на втором плане - башня церкви св. Петра (1743-1746); не сохранились.*

Проникновение в Латвию с середины 17 в. стиля барокко наиболее ярко проявилось в реконструкции башни церкви св. Петра в Риге — выдающемся создании развитой готики в Прибалтике. Созданная взамен старой, разрушенной в 1666 г., новая деревянная башня была возведена мастерами Хенике и Бинденшу в 1690 году (*Дом Черноголовых и башня церкви св. Петра в Риге были разрушены в 1941 г. в результате обстрела города немецко-фашистскими войсками.*). В 1721 г. башня сгорела от удара молнии и вновь была восстановлена в 1743—1746 гг. В башне проявились скорее ранние барочные тенденции, а в порталах западного фасада нашли свое выражение уже более зрелые формы барокко. Стройная башня, самая высокая деревянная конструкция в эту эпоху в Европе, общей высотой 115 м (деревянная часть равна 69,5 м), играла важную роль в силуэте города. Возвышаясь над строгим по стилю октагоном, украшенным ионическими пилястрами на ребрах его граней, башня состояла из трижды чередующихся, уменьшающихся кверху по величине выпуклых куполов с разделяющими их ажурными галлереями и была увенчана шпилем с петушком-флюгером. Ее ажурный и в то же время плотный и четкий силуэт не имеет ярко выраженных особенностей барочной архитектуры, благодаря чему башня в известой мере не противоречит остальной части старого здания.

Зато типично барочный характер имеют каменные порталы западного фасада (конец 17 в.). Все три портала щедро украшены скульптурой: в нишах по обеим сторонам каждого входа заключены статуи, символизирующие добродетели, в середине над порталом — статуи апостолов, окруженные сидящими фигурами на скатах крыши разорванного фронтона. Скульптуры вместе с выступающими вперед колоннами образуют живописную игру светотени, сочно выделяя портал на почти пустой плоскости фасадной стены, и меющей лишь несколько готических вытянутых окон.

*Дом Данненштерна в Риге. 1696 г. Общий вид.*

Автор порталов Г. Шмиссель создал также и эффектный портал дома Рейтерна (1685)— образец стиля барокко в гражданской архитектуре Риги. Характерно для Этого периода, что, несмотря на свою художественную цельность, фасад, даже в сооружениях гражданской архитектуры, существовал как бы независимо от структуры здания, его внутренней планировки, скрывая готическую основу постройки. Особенно наглядно это заметно в доме Данненштерна (1696), где традиционному готическому «купеческому» торцовому фасаду, высоко поднимающемуся между двумя скатами покрытия, противопоставлен торжественный барочный фасад с двумя порталами, украшенными богатой резьбой.

И в Латвии и в Эстонии искусство Ренессанса и барокко не имело значительного распространения. Рига и Таллин вплоть до начала 18 столетия были, в общем, средневековыми готическими городами. Исключение составляли лишь отдельные постройки, несомненно игравшие определенную роль в создании общего облика города.

В Эстонии влияние архитектуры Ренессанса отчасти нашло свое отражение в гражданском зодчестве Таллина, например в частично перестроенном в 1597 г. таллинским мастером А. Пассером Доме Черноголовых. Рядом со старым готическим фронтоном был построен новый, более высокий, в стиле Возрождения, с благородным по рисунку обрамлением щипца и с украшенным резьбой порталом. В 16—17 вв. в Эстонии не было создано непосредственно барочных зданий, хотя воздействие барочных архитектурных форм ощущается в кивере башни таллинской ратуши (1627), в верхней деревянной части башни церкви Нигулисте (1695) (*Деревянная часть башни сгорела в 1941 г. во время захвата города немецко-фашистскими войсками.*), несколько напоминающей башню церкви св. Петра в Риге (строительством ее руководил тот же мастер Бинденшу).

К 1778 г. относится новый, оригинальный по форме кивер башни средневековой Вышгородской церкви (Тоомкирик) в

Таллине, выполненный в стиле позднего барокко. Над округлой нижней купольной частью возвышается система из восьми опор, образующих прихотливый ажурный силуэт. Самый верх башни образует меньший, вытянутый кверху купол, увенчанный шпилем и флюгером.

Вместе с башней ратуши и сходной с ней башней церкви св. Духа (Пюхавайму) кивер Вышгородской церкви как бы завершал собой ряд городских башен, построенных в разные периоды и в большей или в меньшей степени отразивших влияние барокко. Вместе с остроконечным шпилем готической башни церкви Олевисте они и сейчас участвуют в создании городского силуэта Таллина.

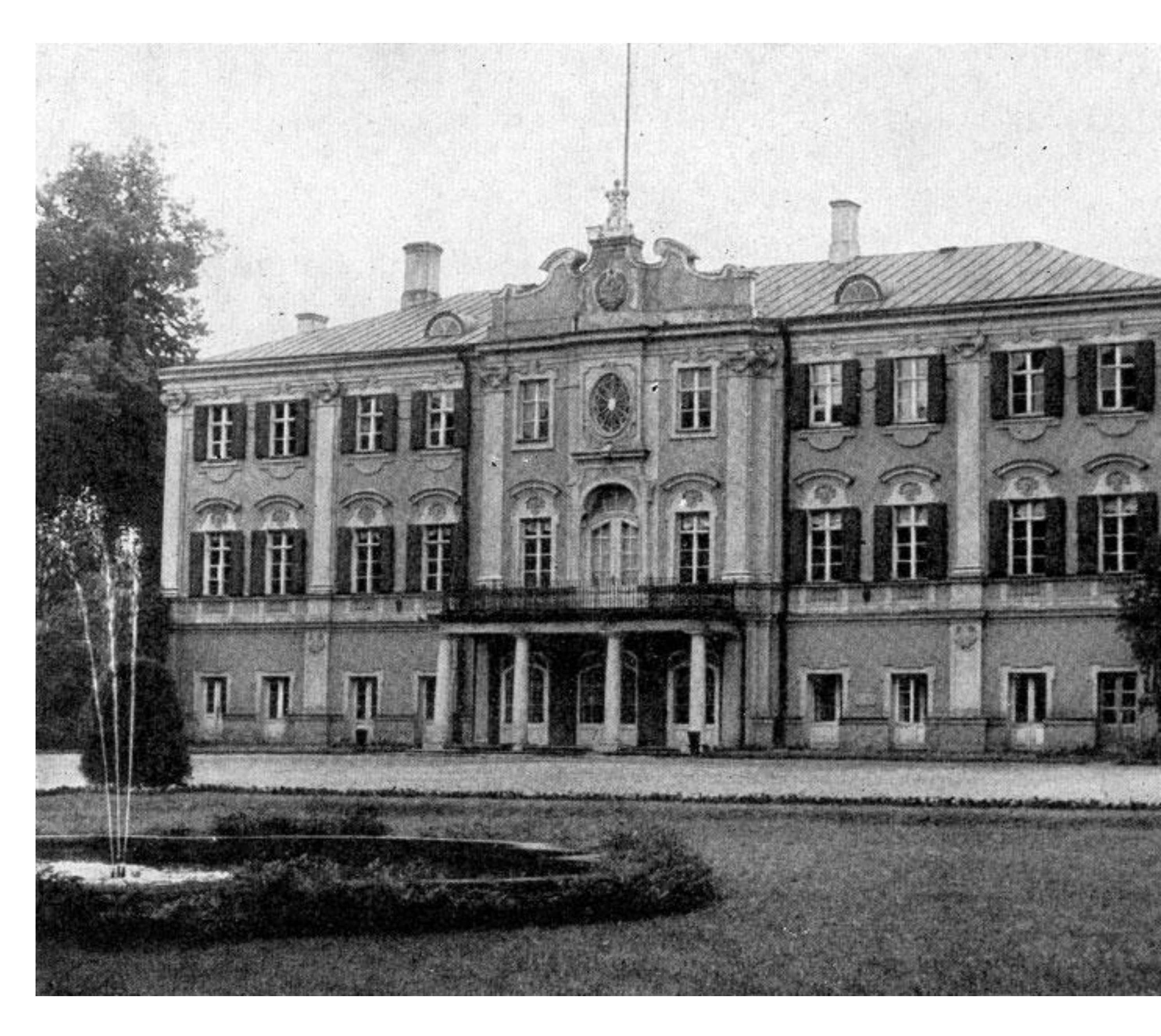
В области скульптуры в 16—первой половине 17 в. важное место занимает скульптура надгробий — как в Эстонии, так и в Латвии. Лучший образец ренес-сансного искусства — мраморный надгробный памятник шведскому полководцу Делагарди в Вышгородской церкви в Таллине работы Арендта Пассера (1595) с изваянными горельефными фигурами самого Делагарди и его супруги.

Одновременно развивается и резьба по дереву, занимавшая важнейшее место во внутреннем архитектурном убранстве, особенно в 17—18 веках. Крупным мастером этого вида скульптуры был Т. Гейнтце, работавший в Латвии и Эстонии.

Примером зрелого барокко в скульптурном оформлении латвийских церквей является внутреннее оформление и алтарь в церкви св. Анны в Лиепае (1697), созданный основателем школы Вентспилса Николасом Сеффренсом Младшим. Произведения этого мастера, близкие некоторыми своими особенностями восточно-прусским образцам (четкое силуэтное построение, решение навершия над кафедрой), отличаются, однако, от них. Так, алтарь церкви св. Анны замечателен пластичностью и цельностью проникнутого внутренним движением декора, насыщенного резкими контрастами света и тени. Органически связаны с общим ансамблем и динамичные, полные драматической экспрессии статуи.

В Таллине большой интерес представляет резьба фриза в ратуше (1664—1674) работы Элерта Тиле. Особенно выразительны по передаче движения и своему реалистическому мастерству охотничьи сценки с изображенными среди растительного орнамента фигурами охотников и собак.

Присоединение в начале 18 в. Эстонии и северной Латвии к России заметно отразилось на дальнейшем характере развития искусства. Главным становится теперь светское строительство. Построенный по инициативе Петра I Кадриоргский (Екатеринентальский) дворец в Таллине (архитекторы Н. Микетти и М. Г. Земцов; строительство началось с 1718 г.) является выдающимся образцом дворцовой архитектуры 18 века. Дворец органично связан с разбитым одновременно с ним окружающим его парком. Он поставлен на поднимающемся террасами склоне таким образом, что, имея со стороны фасада, обращенного к городу, три этажа, с противоположной стороны состоит лишь из двух. Главный барочный фасад отличается скромностью и изяществом форм. Пилястры, проходящие через два этажа, в сочетании с изогнутыми декоративными карнизами над окнами второго этажа и лепными раковинами между пилястрами образуют стройное, не перегружающее фасада целое. Балкон, опирающийся на колонны тосканского ордера, был пристроен позже. Эффектно выделяется находящееся над балконом овальное окно большого дворцового, так называемого Петровского зала. Интерьер типичен для позднего барокко. Двухсветный зал обильно украшен живописью, скульптурой и декоративной лепкой. Сравнительно небольшой, но высокий (его высота почти равна длине), он отличается своей торжественной праздничностью и нарядностью.



*Никколо Микетти, М.Г.Земцов Дворец Кадриорг в Таллине. 1718-1725 гг. Фасад.*

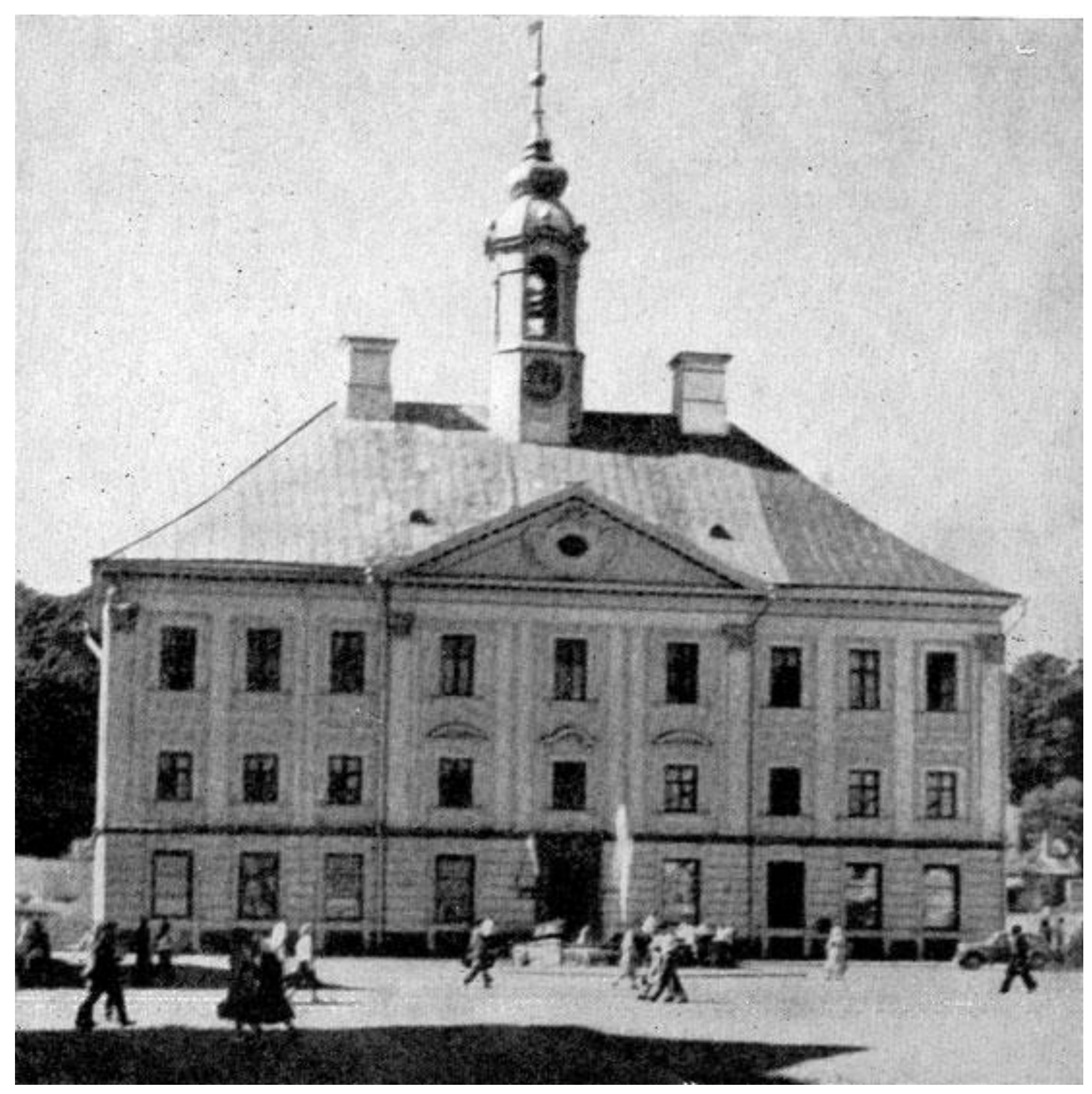
В Латвии выдающимся образцом архитектуры барокко этого периода являются дворцовые ансамбли в Рундале и Митаве (Елгаве) (оба завершены в 1763 г.), созданные В. Растрелли и относящиеся к раннему периоду его творчества. В их архитектурной композиции большое значение имеет горизонтальность общего решения, а оформление носит более обобщенный и сдержанный характер, чем в последующих

работах мастера. Фронтоны лишены декоративных волют, отсутствуют и свободно стоящие скульптурные фигуры, что как бы ослабляет вертикальный акцент в декоративном оформлении фасадов. Интерьеры не отличаются обычно свойственной дворцам Растрелли ослепительной роскошью. Основной декор сосредоточен у плафона, на верхней части стены. В декоративной обработке деревянных перил боковых лестниц дворца в Рундале сказывается близость к местным, латвийским традициям.

Искусство иного характера процветает в 18 в. в Латгалии, остававшейся под властью Польши. Здесь преобладает строительство монументальных церквей с богато оформленными барочными фасадами. Наиболее распространены двухбашенные церкви с пышно декорированным фасадом. Таковы, например, церковь в Даугав-пилсе (середина 18 в.) и в Пазиена (1761), напоминающие костелы св. Екатерины и миссионеров в Вильнюсе. Однако в латгальских церквах башни больше возвышаются над фронтоном, а решение стен более сдержанное и плоскостное.

В культовой архитектуре 18 в. в Прибалтике особый интерес представляет внутреннее убранство церкви Троицы в Лиепае, выполненное уже в стиле рококо.

В Эстонии следует выделить барочный иконостас И. П. Зарудного в Преображенской церкви в Таллине (1719).



*Ратуша в Тарту. 1782-1784 гг. Фасад.*

Как уже отмечалось, в Латвии и Эстонии с 17 в. в гражданском строительстве немалую роль играло влияние североевропейской архитектуры. В Эстонии классицизм находит свое дальнейшее развитие в архитектуре здания ратуши в Тарту (1782—1784).

В Латвии и, в частности, в Риге во второй половине 18 в. в связи с ростом города и его планомерной застройкой начинается новый этап в развитии классицизма.

Присоединение Риги к России способствовало экономическому расцвету города, ставшего одним из важнейших торговых портов Балтики.

*Жилой дом на Ратушной площади в Риге. 2-я половина 18 в.*

Уже в построенной в 1750—1765 гг. по проекту Иоганна Фридриха фон Эттингера ратуше в Риге заметно некоторое влияние классицизма (рис. на стр. 389). Еще явственнее его признаки выражены в архитектуре ряда жилых домов второй половины 18 в..

Крупнейшим сооружением, в котором утвердились черты классицизма, явилась Петропавловская церковь в рижской цитадели (1780—1785), строительство которой было начато Сигизмундом Зеге и продолжено Кристофом Хаберландом. Наиболее интересная часть — это ее колокольня. В сочетании ордерного начала и ярусности построения гармонично соединились черты русского зодчества с формами классицизма. Ярусная композиция архитектурных форм колокольни лежит в основе целостного пространственного образа; ее стройный объем доминирует рад всей бывшей рижской цитаделью.

Хаберланд (1750—1803) был ведущим рижским архитектором, строившим в стиле классицизма. Им были построены помещение библиотеки при Домской церкви и целый ряд жилых зданий в Риге, в которых выявились своеобразные черты так называемого рижского «бюргерского классицизма». При строго продуманной в пропорциональном отношении геометрической структуре здания в нем в известной мере продолжалась барочная традиция щедрого оформления декоративными деталями фасадов и, в частности, выделения портала.

Наиболее оригинальным произведением Хаберланда является церковь в Катла-калне, в пригороде Риги (1791—1792). Круглая в плане, с большим сферическим куполом, опирающимся на наружные стены здания, церковь расположена в живописном уединении на холме полуострова у реки Даугавы. Чистота округлой объемной формы покрытия ясно гармонирует с изящно декорированным порталом, в котором, несмотря на четкий треугольный фронтон,

ощущается отдаленное веяние барочных форм. Этим сооружением завершилось развитие своеобразного рижского классицизма 18 века.

## Искусство Германии

А.И.Венедиктов (архитектора); М.Т.Кузьмина (изобразительное искусство)

После Тридцатилетней войны (1618—1648) растоптанная, истерзанная Германия осталась разделенной на множество мелких самостоятельных государств — королевств, курфюрств, княжеств, «вольных» имперских городов.

Война не только усилила политическую раздробленность Германии — в результате ее был завершен процесс закрепощения крестьян, что решающим образом отразилось на социально-экономическом и политическом строе Германии. Повсеместное восстановление крепостного права на ее территории явилось одной из причин того, что сколько-нибудь широкое развитие промышленности в 17 и 18 столетиях оказалось в Германии, по существу, невозможным. Начальные формы капиталистической промышленности—кустарная промышленность — почти застыли вплоть до 19 века. Немецкое бюргерство не сумело приобрести самостоятельность и всецело зависело от княжеской власти.

В исключительно неблагоприятных условиях затхлой немецкой действительности жили и творили деятели немецкой культуры. Они работали в основном при княжеских дворах, испытывая тягостную абсолютистскую и бюрократическую опеку. И лишь те из них, которые сумели воплотить в своем творчестве наиболее прогрессивные устремления эпохи, оказались в числе выдающихся деятелей мировой культуры. Среди них в первую очередь должны быть названы Бах, Гендель, Лессинг, Гёте, Шиллер.

Немецкое изобразительное искусство 17—18 вв. по своему художественному и общественному значению резко уступает достижениям немецкой музыки и литературы. В 17 в. экономическая разруха препятствовала строительству. Многие немецкие художники вынуждены были покинуть пределы родины и выехать за границу: Эльсгеймер и Лисе — в Италию, Паудисс — в Голландию, Неллер — в Англию.

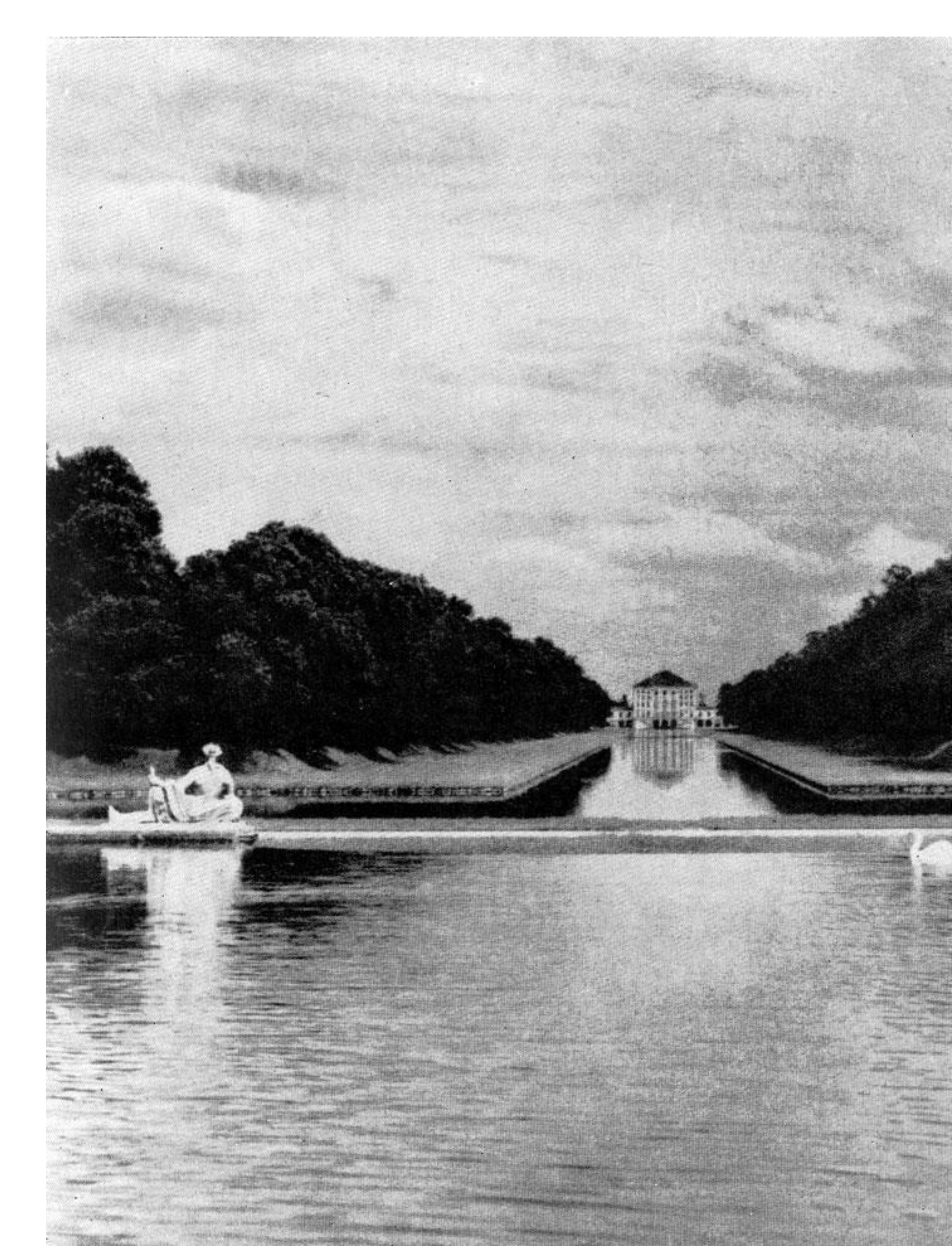
И все же с середины 17 в. наступает новый этап в развитии немецкого искусства — в нем формируются тенденции, получившие продолжение в искусстве позднейшего времени. В медленно залечивающих раны войны немецких государствах постепенно оживляется культурная жизнь. Однако немецкие правители, подражая монархам других, более развитых европейских стран, приглашали к себе на службу иностранных художников, главным образом французских и итальянских.

Официальным господствующим направлением в немецком искусстве становится барокко. Пышное барочное искусство должно было свидетельствовать о силе и славе монархического режима, аристократии и укрепляющегося католицизма.

С конца 17 в. в Германии бурно развивается строительство и в городах и в пригородных резиденциях — чуть ли не каждый немецкий феодал делает попытку создать маленький Версаль в своих владениях. Наибольшее число церквей, дворцов и замков с павильонами в регулярных парках создается в Баварии, Саксонии, Пруссии.

В Баварии, в Мюнхене, было построено одно из ранних немецких барочных сооружений — Театинская церковь (1663—1667). Ее строителями в основном были итальянцы А. Барелли и Э. Цуккалли. Следующая итальянским образцам мюнхенская церковь с ее двухбашенным фасадом, куполом и пышным декоративным убранством оказала большое влияние на более поздние культовые постройки католической Германии.

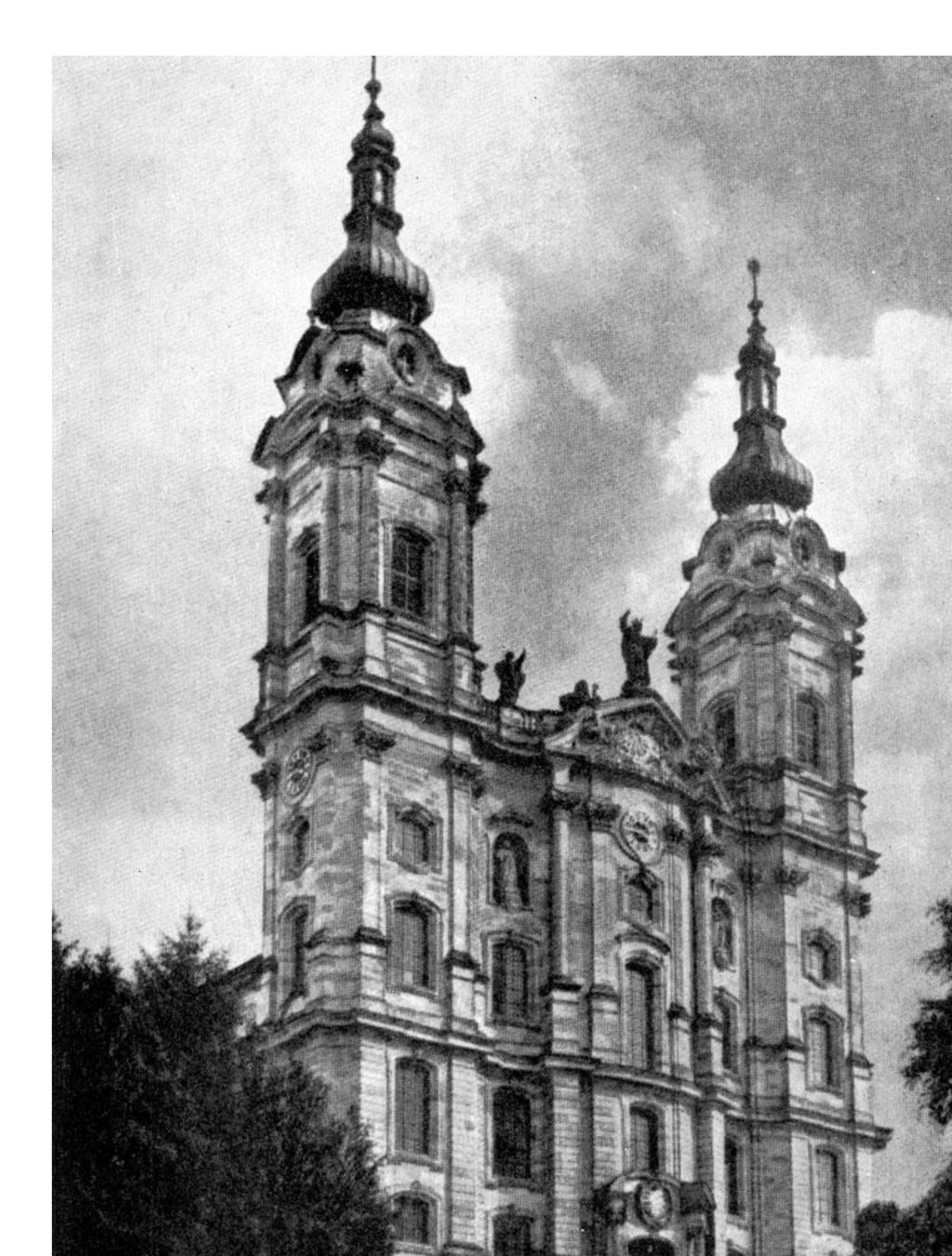
*Франсуа Кювилье. Дворец Амалиенбург в Нимфенбургском парке близ Мюнхена. Интерьер. 1734-1739 гг.*



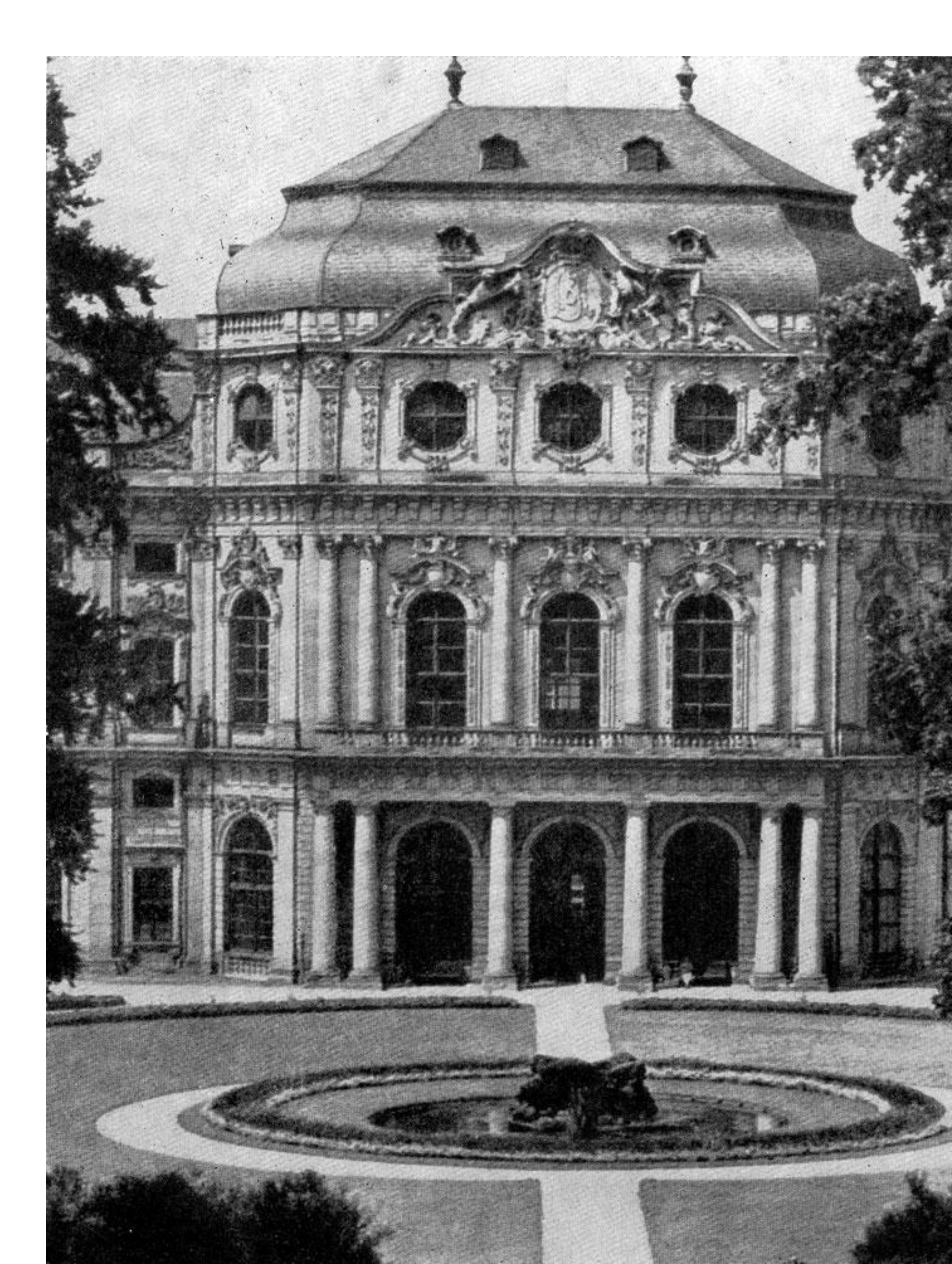
*Дворец Нимфенбург близ Мюнхена. 1663-1728 гг. Вид со сторони парка.*

Приезжие итальянские и французские архитекторы перестраивали и строили заново городские и загородные резиденции баварских князей. В 1684—1689 гг. Цуккалли строит в большом парке к северу от Мюнхена дворец Люстхейм, а в 1701— 1727 гг., явно подражая Версалю,— Шлейсхейм; оба дворца, расположенные друг против друга, соединены широкими аллеями и каналом. К западу от Мюнхена возводится еще более пышная загородная резиденция Нимфенбург. Широкие строительные и отделочные работы развернулись после того, как придворным архитектором в 1715 г. был назначен Иозеф Эффнер (1687—1745), а в 1725 г. в Баварию приехал Франсуа Кювилье. Из Франции они привезли навыки и приемы распространяющейся рокайльной архитектуры. В стиле рококо отделываются внутренние помещения большого дворца, в парке размещаются малые дворцы и павильоны. Эффнер строит Пагоденбург (1716—1719) и одноэтажный Баденбург (1718—1721), где к расположенным по одной оси овальному и прямоугольному залам примыкают слева Китайская комната, а справа ванная, облицованная изразцами и искусственным мрамором. Кювилье был автором «жемчужины Нимфенбурга»—одноэтажного дворца Амалиенбург (1734—1739).

Уже в первой половине 18 в. развертывается деятельность ряда выдающихся немецких архитекторов. В это время со всей очевидностью складывается вариант архитектуры позднего барокко, в своих общих особенностях отличного и от итальянского барокко и от французского классицизма 17 века и рококо.



*Бальтазар Нейман. Паломническая церковь в Фирценхейлигене.*
*1743- 1772 гг. Западный фасад.*

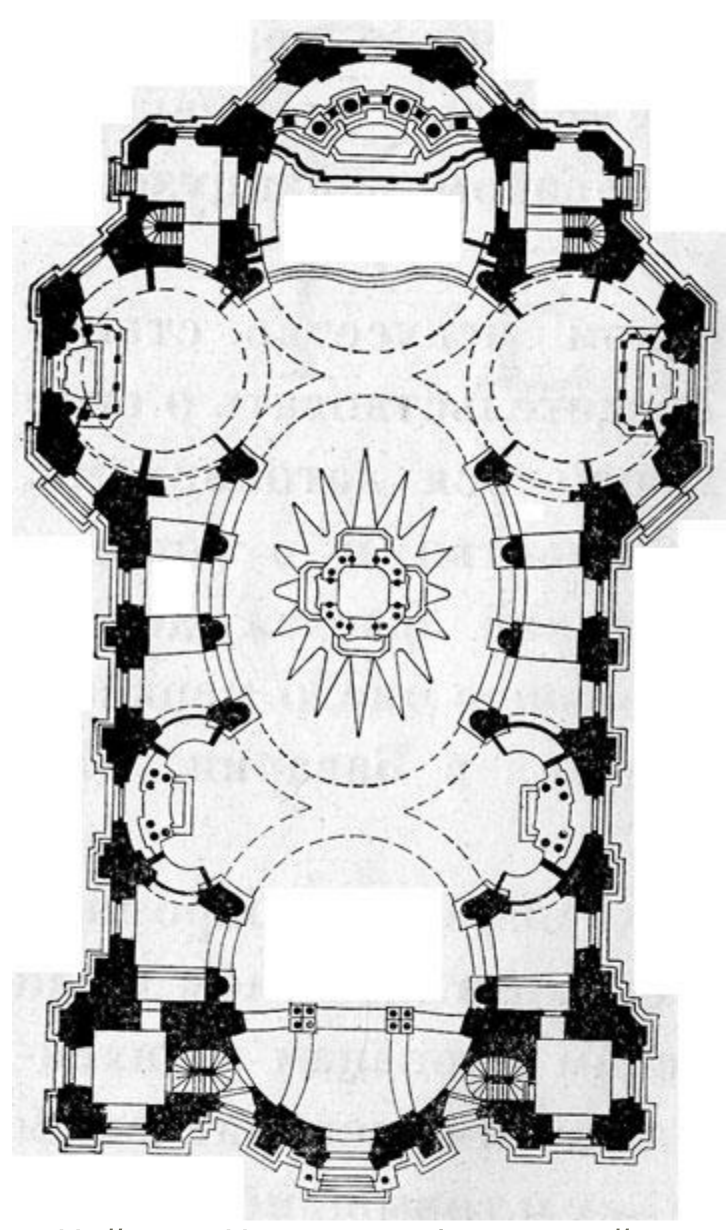


*Бальтазар Нейман. Епископский дворец (Резиденция) в Вюрцбурге. 1719-1744 гг. Центральная часть паркового фасада.*

*Бальтазар Нейман. Епископский дворец (Резиденция) в Вюрцбурге. Лестница. Начата в 1737 г. Роспись потолка Джованни Баттиста Тьеполо. 1751-1753 гг.*

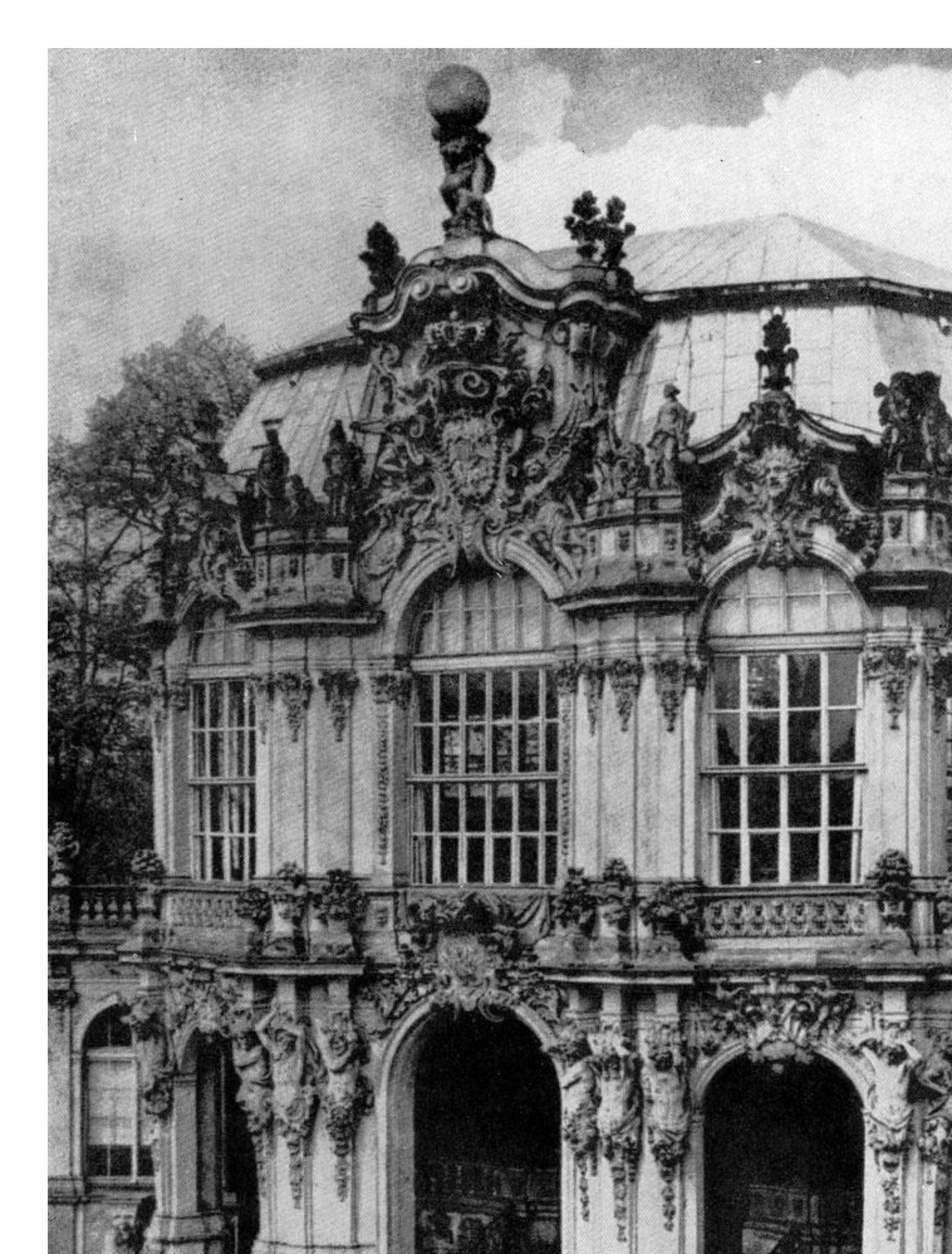
На севере Баварии, в Вюрцбурге, местопребывании франконских епископов, работал один из создателей немецкой барочной архитектуры 18 в.— Бальтазар Нейман (1687—1753). Его самым выдающимся сооружением была вюрцбургская Резиденция (1719—1744). Это громадный дворец с четырьмя внутренними дворами и тремя ризалитами — павильонами, нарушающими однообразие протяженного садового фасада (длина его 167 м). Со строгостью тосканских колонн нижнего этажа контрастирует богатство скульптурного декора и коринфских капителей второго этажа. С особым блеском решен просторный вестибюль с двухмаршевой парадной лестницей. Художественные достоинства этой части дворца еще более повышаются красочным великолепием росписей Тьеполо. С дворцом в Вюрцбурге соперничают роскошью отделки дворец в Брухзале, резиденция шпейерского епископа, и замок Брюль, принадлежавший курфюрсту Кельнскому, в которых также необычайно пышно даны решения вестибюлей и парадных лестниц, украшенных стуковыми лепными декорациями И.-М. Фехт-майра. Нейману принадлежат и многочисленные культовые постройки. Наиболее примечательны среди них— церкви в Фирценхейлигене и Нересхейме. Двухбашен-ный фасад живописно расположенной на возвышенности в долине Майна фирценхейлигенской церкви (1743—1772) сходен со многими церковными фасадами южной Германии и других католических стран. Зато план ее более оригинален. В основу его положены три расположенных по продольной оси эллипса; справа и слева к ним примыкают еще два эллипса и две окружности. Внутри церкви большому среднему эллипсу соответствует овальное подкупольное пространство; в соответствии с очертаниями других эллипсов размещаются полуовальный алтарь и передняя часть с хорами; окружности образуют нечто вроде поперечного нефа. Преобладающие кривые плоскости, обрывающиеся, пересекающиеся линии усиливают

гипертрофированную сложность и динамику решения внутреннего пространства, подчеркивают особую пластичность массы. Отделка из розового и красного искусственного мрамора, позолота баз и капителей, яркий свет, проникающий через большие окна, создают праздничное настроение.



*Бальтазар Нейман. Церковь в Фирценхейлигене. План.*

*Маттеус Даниэль Пеппельман. Ворота «под короной» в ансамбле Цвингера в Дрездене. 1711-1722 гг.*



*Маттеус Даниэль Пеппельман. Павильон «на валу» в ансамбле Цвингера в Дрездене. 1711-1722 гг.*

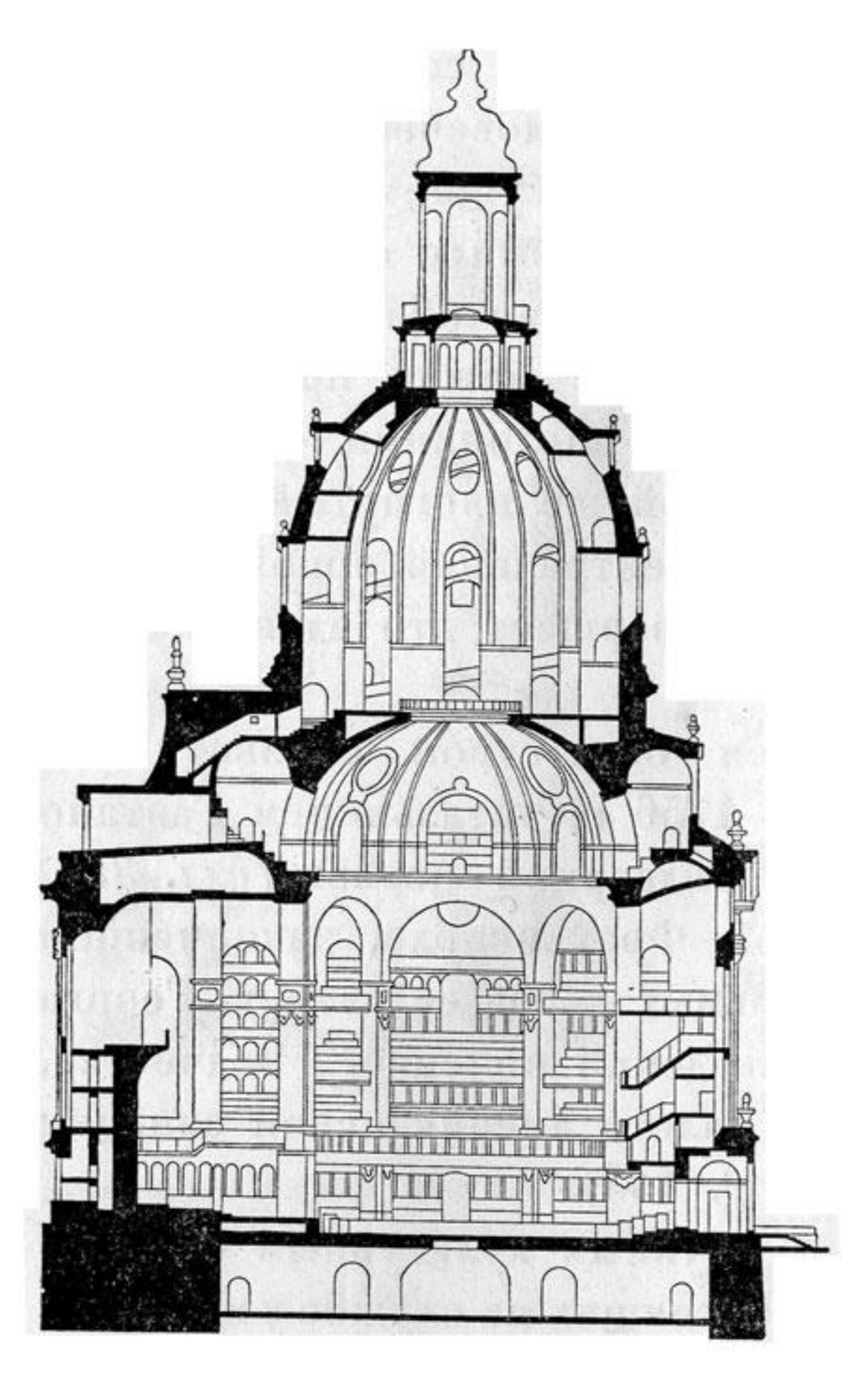
Второй выдающийся мастер немецкого барокко — Маттеус Даниель Пеппельман (1662—1736)— был менее плодовит, чем Нейман, но и единственного оставшегося незавершенным его произведения—ансамбля Цвингера в Дрездене — достаточно, чтобы выдвинуть Пеппельмана в первые ряды немецких архитекторов.

Саксонский курфюрст Фридрих Август решил восстановить пострадавшую в 1701 г. от пожара свою дрезденскую резиденцию так, чтобы поразить всю Европу ее пышностью и блеском. Он поручил Пеппельману обстроить расположенное перед замком большое прямоугольное поле, предназначавшееся для придворных забав и развлечений. Архитектор выполнил не совсем обычную задачу, запроектировав по углам и осям прямоугольника двухъярусные нарядные павильоны, завершенные куполами, напоминающими луковичные церковные главы, и сквозные башни, соединенные одноярусной галлереей с застекленными арками. Строительство Цвингера началось в 1711 г. (*Сильно разрушенный бомбами американской авиации во время второй мировой войны Цвингер восстановлен заново после образования Германской Демократической Республики.*) Цвингер Пеппельмана — типичное сооружение позднего барокко. В первом этаже из пилястр вырастают человеческие торсы — пилястры тем самым превратились в гермы и кариатиды, несущие отрезки нижнего антаблемента, украшенного вазами с цветами и корзинами с фруктами. Над пилястрами второго этажа — только отрезки раскрепованного антаблемента, завершенного статуями. Арки же в верхнем этаже, вдвинутые между простенками, вместо объединяющего фасад карниза увенчаны некиими подобиями фронтонов, составленными из выпуклых и вогнутых отрезков. Такой же изогнутый фронтон помещен и над пышным гербом, расположенным над центральной аркой. Статуя атланта, согнувшегося под тяжестью земного шара, завершает это единственное в своем роде сооружение.

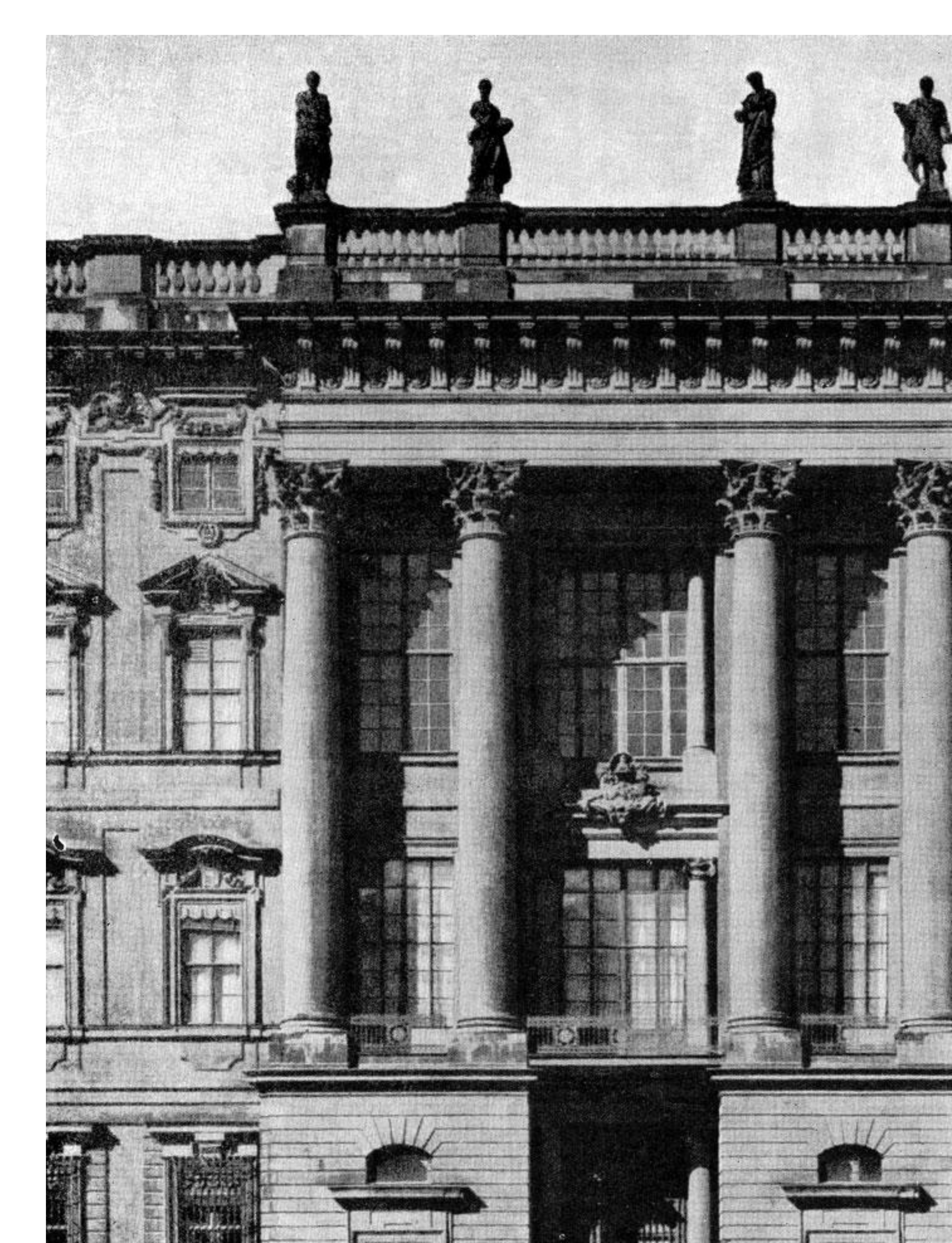
*Гаэтано Кьявери. Придворная церковь в Дрездене. 1738-1756 г.*
*Вид с севера-запада.*

*Георг Бер. Церковь Фрауэнкирхе в Дрездене. 1726-1743 гг. Вид с юга (не сохранилась).*

Среди культовых построек Дрездена выделяется богатством скульптурных декораций Придворная церковь, выстроенная в 1738—1756 гг. итальянцем Гаэтано Кьявери (1689—1770). С пышностью католической Придворной церкви контрастирует большая сдержанность протестантской Фрауэнкирхе, законченной в 1740-х гг. после смерти сорвавшегося со строительных лесов ее автора Георга Бера (1666—1738). Одно из значительнейших произведений немецкого зодчества, Фрауэнкирхе была целиком разрушена в результате налета американской авиации в конце второй мировой войны.



*Георг Бер. Церковь Фрауэнкирхе в Дрездене. Продольный разрез.*



*Андреас Шлютер. Южный фасад Берлинского дворца. Фрагмент. 1698- 1706 гг.*

С конца 17 в. наряду с Баварией и Саксонией крупным культурным центром становится Пруссия. Самым одаренным из мастеров, состоящих на службе у прусских королей, был архитектор и скульптор Андреас Шлютер (1660/64—1714). Сначала он работал над берлинским Цейхгаузом (арсеналом) главным образом как скульптор, а затем перестраивал и расширял дворец курфюрстов. Наиболее своеобразное решение получила парадная лестница этого дворца с ее тяжеловесными, но импозантными формами.

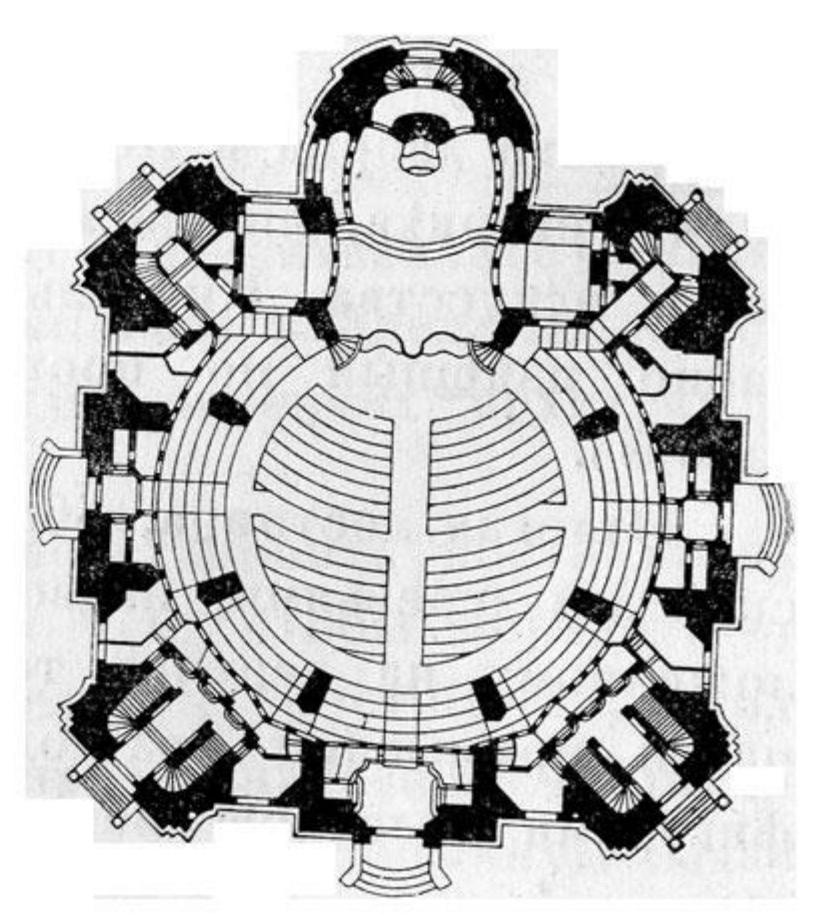
Всю первую половину 18 в. прусские короли отстраивали Берлин и пригородные резиденции Шарлоттенбург и Потсдам. Любимым архитектором Фридриха II был Георг Кнобельсдорф (1699—1753). Повинуясь придворной моде, Кнобельсдорф отделывал интерьеры строившихся им дворцов в духе рококо. Такова Золотая гал-лерея и другие помещения дворца в Шарлоттенбурге, внутренние помещения городского дворца в Потсдаме. Там же, в Потсдаме, в глубине парка, по указаниям Фридриха, мнившего себя поклонником французской философии и французского искусства, Кнобельсдорф выстроил в 1745—1747 гг. небольшой, чрезвычайно изящный по пропорциям дворец, названный королем Сан-Суси («Без забот»).

Отлогая лестница, обсаженная с обеих сторон подстриженными на французский лад деревьями, подводит по террасам от нижнего водоема к дворцу, расположенному на верхней террасе. К его увенчанной куполом овальной средней части примыкают два одноэтажных крыла; фасад расчленен вместо пилястр фигурами атлантов, напоминающими гермы Цвингера, которые несут тяжелый антаблемент и балюстраду с вазами; высокие полуциркульные окна отделяются от земли тремя ступенями, заменяющими цоколь.

С пышностью рокайльных интерьеров, оформленных Кнобельсдорфом, контрастирует классицизм наружных

фасадов дворцов в Шарлоттенбурге, Потсдаме и декоративных колоннад, отмечающих въезд в Сан-Суси. Граничащая с сухостью холодная строгость этих построек вполне соответствовала солдатскому духу резиденций прусских королей, нашедшему еще более яркое выражение в последнем достойном внимания сооружении века — в берлинских Бранденбургских воротах, выстроенных архитектором Карлом Готхардом Лангхансом (1732—1808) в 1788—1791 гг.

Немецкая скульптура 17—18 вв. в основном тесно связана с пышными дворцовыми сооружениями и церквами, в интерьере которых ей принадлежало видное место. Декоративная скульптура широко применялась в оформлении фасадов зданий и в садово-парковом убранстве. К этой области относится большинство работ Андреаса Шлютера, самого крупного немецкого монументалиста того времени. Ему принадлежит отделка большого тронного, рыцарского и других залов Берлинского дворца, городского дворца в Потсдаме, скульптурное убранство здания берлинского арсенала. Главный фасад арсенала оформлен пышной лепной орнаментикой, в которой основным декоративным мотивом являются военные трофеи, свидетельствующие о воинской славе победителя. Фасад, выходящий во двор, своим убранством — масками умирающих воинов—резко контрастирует мрачным трагизмом замысла с триумфальной торжественностью главного фасада. На лицах раненых воинов написано выражение отчаяния, ненависти, страдания; полные патетики и напряженности, они напоминают об ужасах войны.



*Георг Бер. Церковь Фрауэнкирхе в Дрездене. План.*

*Андреас Шлютер. Памятник курфюрсту Фридриху Вильгельму в Берлине. Бронза. 1696-1703 гг.*

В 1697 г. Шлютер создал бронзовую статую курфюрста Фридриха III (Кенигсберг), а в 1696 г.— наиболее значительный для того времени конный памятник Фридриху Вильгельму, так называемый памятник великому курфюрсту (отлит в 1703 г. И. Якоби), установленный в Берлине на длинном мосту (ныне Фрауэнкирхе во дворе Шарлоттенбургского дворца). В этих памятниках Шлютер выступает апологетом слагающегося прусского абсолютизма. В статуе великого курфюрста он стремился дать образ грозного и мудрого властелина. Одетый в античный костюм, в пышном парике, правитель Пруссии торжественно восседает на медленно шествующем коне. Постамент памятника украшен большими декоративными волютами и четырьмя фигурами закованных в цепи рабов, символизирующими победы прусского абсолютизма. Энергично пролеплены массивные формы, тщательно отделаны все детали. И все же черты искусственности и напыщенности ясно ощутимы в этом типично барочном и по композиции и по идейной концепции холодном монументе.

Широкое распространение в различных немецких художественных центрах 18 в. получает мелкая пластика — статуэтки из слоновой кости и особенно из фарфора.

В 1710 г. в Мейсене (Саксония) И.-Ф. Бётгером было основано фарфоровое производство. Здесь наряду с роскошной посудой изготовлялись разнообразные статуэтки, модели которых создавали видные немецкие скульпторы Кирхнер, Кендлер, Эберлейн. Европейскую известность получили большие декоративные, покрытые белой глазурью скульптурные изображения животных и птиц (козлов, медведей, пеликанов) Кендлера. Замечательны его маленькие раскрашенные статуэтки обезьян, белок, собак, различных птиц, верно передающие их анатомическое строение, повадки. В фарфоре выполнялись человеческие фигурки, галантные

сцены, пасторали, сцены итальянской и французской комедии. Особенной выразительностью отличаются народные типы: фигурки солдат, охотников, ремесленников, лавочников, крестьян и нищих, полные жизни, живых движений, подчас подчеркнуто юмористические, яркие, декоративные по краскам. Таковы «Сеятель», «Савоярка с детьми», «Пильщик» и др. (Эрмитаж). Подлинные шедевры такого вида статуэток выпускали мелкие производства, возникшие в середине 18 в. в городах Тюрингии, в Хёхсте, Франкентале, Нимфенбурге, Фюрстенберге, а также в Вене и Берлине. Особенно выделяются среди них изяществом и меткостью характеристик работы скульптора Бустелли (Нимфенбург).

Со второй половины 17 в. в связи с дворцовым и церковным строительством развивается немецкая живопись. Наряду с процессом ассимиляции чужеземных традиций, преломляющихся по-разному в творчестве различных немецких художников, развиваются тенденции противоборства этим влияниям, Зарождаются ростки новой национальной живописи.

Если в творчестве Иоахима фон Зандрарта Старшего (1606—1688), живописца и теоретика искусства, автора книги «Немецкая академия зодчества, ваяния и живописи», решительно преобладал метод подражания и эклектики, то в некоторых работах Генриха Шёнфельда (1609—1682/83) и особенно в портретах М. Вильмана (1630—1706) проявляются склонность к реалистическому восприятию натуры, а также интерес к человеческой индивидуальности, поиски своеобразия характера.

С начала 18 в. во многих государствах Германии возникли академии художеств. Созданные по образцам иностранных академий, они, однако, не сумели стать подлинными центрами национальной культуры; их выученики в своем творчестве ориентировались на искусство иностранных мастеров.

*Космас Дамиан Азам и Эгид Квирин Азам. Алтарь монастырской церкви в Вельтенбурге. 1717-1721 гг.*

Ведущее место в первой половине 18 в. занимали декоративная живопись и парадный портрет. Многочисленные декораторы вместе со скульпторами оформляли пышные барочные сооружения, расписывали стены и потолки дворцов и церквей, создавали алтарные образы. Росписи венецианских художников (Тьеполо — дворец в Вюрцбурге) и других, работавших в Германии, служили образцами для подражания. Особенно широко декоративная живопись была распространена в южной Германии. Типичными представителями южнонемецкого барокко были братья Азам, работавшие как живописцы, скульпторы и архитекторы. Космас Дамиан Азам (1686—1739) был преимущественно живописцем, Эгид Квирин Азам (1692—1750)— скульптором, оба они учились в Риме. Они работали в Баварии (внутренняя отделка собора во Фрейзинге, монастырской церкви в Вельтенбурге), Австрии (церковь св. Иакова в Иннсбруке), Швейцарии и Чехии.

Самое крупное сооружение братьев Азам — церковь св. Иоанна Непомука в Мюнхене (начата в 1733), где особенно ярко проявились черты их театрально пышного, внешне блестящего искусства, пропагандирующего идеи католической церкви. Внутренняя отделка храма, облицовка стуком под мрамор, позолота, обилие статуй и росписей своей необычайной роскошью контрастируют со строгостью его наружного вида. Роспись купола с ее бесконечными иллюзорными просторами, сложными нагромождениями изображенных в головокружительных ракурсах зданий, балюстрад, человеческих фигур в развевающихся одеждах, резкие светотеневые контрасты рассчитаны лишь на создание общего ошеломляющего и подавляющего впечатления. Наряду с братьями Азам работали Маттеус Гюнтер, фрески которого по манере исполнения напоминают Тьеполо, баварские декораторы Иоганнес Цикк, его сын Януарис Цикк и другие.

При Фридрихе II, с 1740 г., в Германии усиливается влияние французского придворного искусства, коллекционируются произведения французских художников, их авторы приглашаются для работы в Берлин. Однако принимали приглашения далеко не лучшие живописцы, часто посредственные мастера. Пост «первого художника короля» в течение сорока трех лет занимал Антуан Пен (1683—1757). Он писал панно для резиденций Рейнсберга, Шарлоттенбурга и Сан-Суси. Ему принадлежит ряд портретов Фридриха II, среди них — парадный портрет Фридриха (Эрмитаж), откровенно льстивое, идеализированное изображение, тусклое по цветовому решению. Пен оставил многочисленные портреты сановников, придворных дам прусского двора. Более удачные из них, например портрет ландграфини Гессен-Дармштадтской с негритенком, отличаются чертами идеализации, звучностью нарядных красок и напоминают портреты Наттье и Ланкре.

В ряде немецких городов вдали от угнетающей атмосферы дворов развивается искусство более скромное, связанное с демократическими бюргерскими кругами. Однако оно не было вполне самостоятельным и не выдвинуло крупных мастеров. Наиболее значительными среди них были жанристы Иоганн Конрад Зеекатц, Юстус Юнкер, портретист Бальтазар Деннер (1685—1749), работавший в Гамбурге и пользовавшийся известностью благодаря необычайной тщательности исполнения своих работ. Он писал главным образом портреты пожилых людей, добросовестно и точно выписывая каждую морщинку, складочку, каждый волосок и жилку. Таковы его «Старик за едой» (1727), «Портрет старухи» (обе в Эрмитаже).

Во второй половине 18 в. положение в немецких государствах было особенно тяжелым; по выражению Энгельса, Германия представляла собой одну гниющую и разлагающуюся массу. «Никто не чувствовал себя хорошо. Ремесло, торговля, промышленность и земледелие страны были доведены до самых ничтожных размеров. ...Все было скверно, и во всей стране господствовало общее недовольство» (*К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 561.*).

В этой удушающей обстановке медленно, но неукоснительно поднималась волна протеста и возмущения; в противовес аристократической придворной культуре развилось движение буржуазного просвещения и связанного с ним классицизма. Против деспотизма, бюрократизма, мещанской морали в 1770—1780-х гг. выступили деятели литературно-общественного движения «бури и натиска». «Эта позорная в политическом и социальном отношении эпоха,— писал Энгельс,— была в то же время великой эпохой немецкой литературы. .. .Каждое из выдающихся произведений этой эпохи проникнуто духом вызова, возмущения против всего тогдашнего немецкого общества» (*Там же, стр. 562.*).

Высшим взлетом в развитии немецкого просвещения явилась деятельность Лессинга, родоначальника реализма в немецкой литературе и эстетике. Лессинг призывал ориентироваться в художественном творчестве на «природу и правдивость». Он провел резкую грань между теориями искусства аристократически-придворного и буржуазно-демократического. Свои эстетические взгляды он сформулировал в работах «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии» и «Гамбургская драматургия».

Однако убожество немецкой действительности, политическая незрелость медленно развивавшейся и все еще слабой буржуазии, пассивность народных масс наложили отпечаток на общий характер немецкого просветительского движения и классицизма. Несмотря на всю революционность взглядов передовых немецких просветителей, их протест никогда не выходил за рамки чисто умозрительной деятельности и не выливался в форму практической политической борьбы. Двойственный характер немецкого классицизма, его пассивность, оторванность от насущных жизненных задач приводила деятелей немецкого классицизма на службу «просвещенному» абсолютизму.

Большое значение в сложении теории классицизма в общеевропейском масштабе имели сочинения Винкельмана (1717—1768), и в первую очередь его «История искусства

древности» (1764). Очевидец археологических раскопок в Помпеях и Геркулануме, Винкельман искренне восхищался памятниками античности. Он воспевал художественный идеал античной Греции, указывал на необходимость политической свободы для развития искусства. Но Винкельман призывал лишь к поискам «внутреннего освобождения» и к подражанию античному искусству, так как именно в нем видел отображение природы и воплощение того идеала абсолютной красоты, к выражению которого, по его мнению, должен стремиться каждый художник.

В условиях Германии учение Винкельмана привело многих его последователей к отказу от поисков жизненных многогранных характеров и стало формой примирения с действительностью, так как уводило от социальных противоречий и конфликтов современности в вымышленный мир идеальной гармонии.

Наиболее яркий выразитель идей классицизма в немецкой живописи — Антон Рафаэль Менгс (1728—1779) начал художественную деятельность как при. дворный художник саксонского курфюрста Фридриха Христиана, ряд парадных портретов которого — типичных образцов напыщенного барочного искусства — он оставил. Переехав в Рим и сблизившись с Винкельманом, Менгс воспринял его Эстетику односторонне, игнорируя те пусть слабо выраженные гражданские нотки, которые она в себе заключала. Наиболее прославленная работа Менгса этого времени — «Парнас», роспись виллы Альбани в Риме (1761),— типичное произведение немецкого классицизма. Не столько традиции античности, сколько воздействие живописи болонских академистов заметно в этой композиции, математически рассчитанной, правильно нарисованной, но безжизненной и вялой по цветовому решению; таковы и другие его картины— «Суд Париса», «Персей и Андромеда» (обе в Эрмитаже). Хотя Менгс стремился к выражению идеала «благородной простоты и спокойного величия», он создал лишь оторванные от жизни эклектические композиции. Искусство Менгса не заключало ничего принципиально нового и было легко приспособлено к

нуждам «просвещенного» абсолютизма. Приглашенный ко двору испанского короля, Менгс в 1760-х и 1770-х гг. расписывал плафоны различных помещений мадридского дворца («Апофеоз Траяна», «Апофеоз Геркулеса» и другие), сильно проигрывающие в соседстве с росписями Тьеполо.

*Антон Рафаэль Менгс. Автопортрет. Ок. 1773 г. Флоренция, Уффици.*

Лучшее из художественного наследия Менгса — его портреты, не парадные, заказные, а интимные, написанные с его друзей и близких; таковы его автопортрет (Эрмитаж, повторение в Уффици) и предполагаемый портрет Винкельмана (Эрмитаж).

Активным, глубоко убежденным приверженцем классицизма был Асмус Якоб Карстенс (1754—1798), стремившийся к созданию героических, возвышенно-прекрасных образов, идеальное воплощение которых он видел в искусстве античности и Микеланджело. Однако его аллегорические и мифологические композиции, такие, как «Греческие вожди в палатке Ахилла» (1794; Берлин, Национальная галлерея), «Ночь и ее дети» (Веймар, Государственное художественное собрание), остались незавершенными. К тому же в них ясно ощутимы следы подражательности. Наиболее ценную часть художественного наследия Карстенса составляют пластически четкие, хорошо проработанные рисунки.

Принципы классицизма находят применение в пейзажной живописи Филиппа Гаккерта (1737—1807) и работавшего некоторое время в Германии австрийца Иозефа Антона Коха (1768—1839), искавших классической гармонии и ясности в своих «героических» пейзажах. Отвлеченно-условные, холодные, они были далеки от реальной природы Германии.

В немецком изобразительном искусстве отсутствовали произведения, которые выражали бы социальный протест с такой силой, как творения Леесинга, молодого Шиллера и Гёте. Однако интерес к изображению жизни представителей различных сословий, к внутреннему миру человека, наметившийся в творчестве некоторых художников конца 17 — начала 18 в., приводит к распространению во второй половине 18 в. бытового жанра и интимного портрета, противостоящих декоративному барочному искусству. Причем в ряде произведений, и прежде всего в работах самого выдающегося

немецкого художника этого времени — Даниэля Ходовецкого (1726—1801), находят свое частичное отражение социальные конфликты эпохи. В работах художника выражено стремление воспроизвести многообразие окружающей действительности, различные ее проявления и прежде всего жизнь бюргерства, представляющуюся ему в известной степени идеалом.

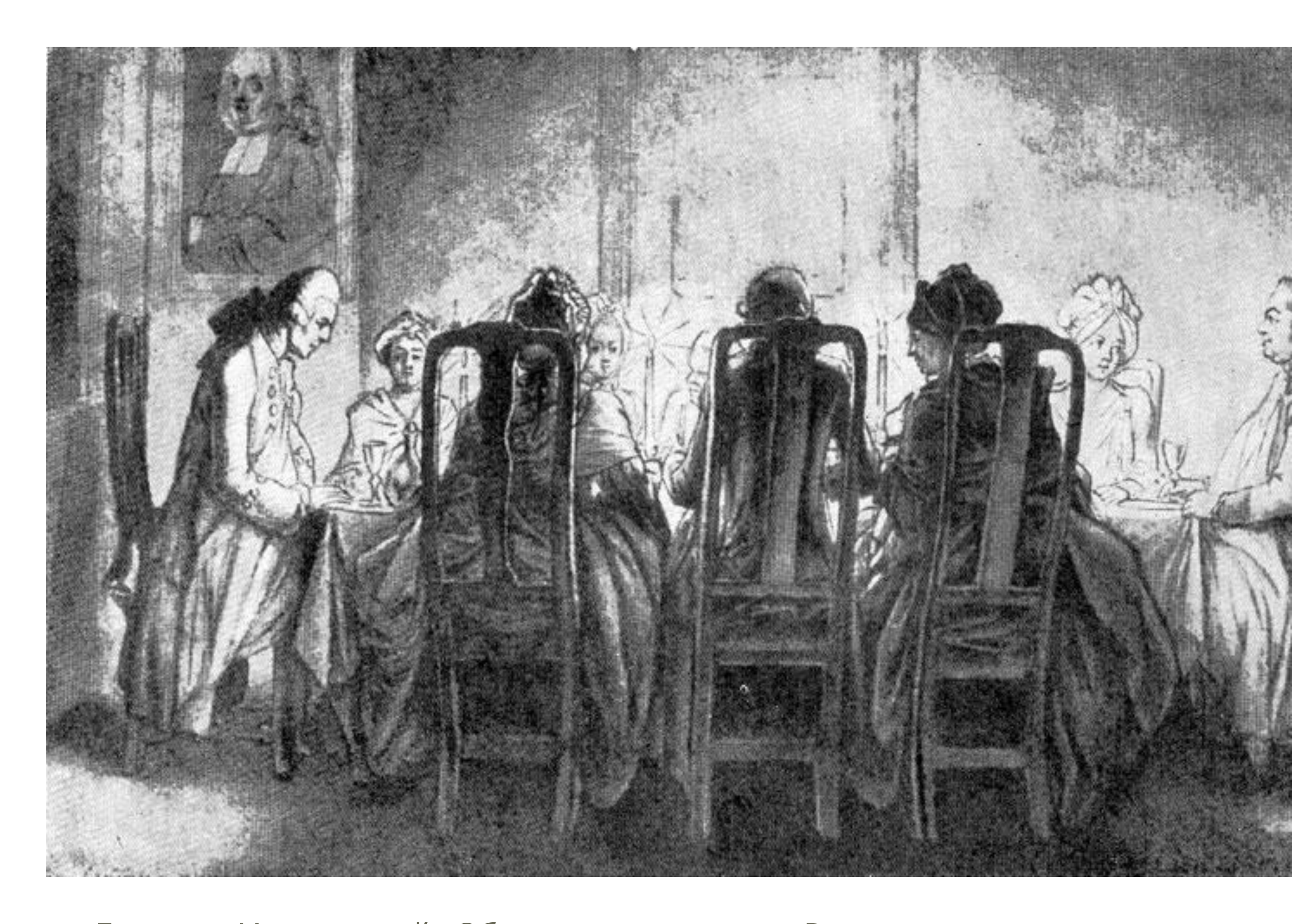
Поляк по происхождению, Ходовецкий сыграл значительною роль и в развитии польского искусства этого времени. Он родился в Гданьске (Данциге) в семье хлеботорговца; после смерти отца в 1743 г. переехал в Берлин. Свою художественную деятельность он начал с выполнения миниатюр и эмалей по французским образцам, с композиций Ватто, Ланкре, Шардена. Развивавшийся в основном как самоучка, он ценой настойчивого труда и большой любви к искусству добился Значительных результатов.

В картинах «Ломберный стол», «Общество утром» живо, но подчас с некоторыми чертами сентиментальности Ходовецкий передает сцены бюргерского быта, наблюденные в жизни. Иногда в его творчестве звучат ноты социального протеста: Такова картина «Прощание Каласа с семьей» (1767; Берлин), направленная против террора католической церкви и имевшая значительный общественный резонанс. Обличительные тенденции в известной мере проявились в графике Ходовецкого, к области которой относятся главные достижения художника. Широко распространенные в эти годы в Германии маленькие по формату издания карманных календарей, альманахов, произведений художественной литературы нашли в лице Ходовецкого своего прославленного иллюстратора. В них художник довел до виртуозности технику мелкого по размеру офорта, соединенного с резцом.

Ходовецкий иллюстрировал произведения Вольтера, Руссо, Стерна, Лесажа, Бомарше и других, но наибольший интерес представляют его иллюстрации к произведениям немецкой литературы «Минне фон Барнхельм» Лессинга, «Страданиям молодого Вертера» Гёте, «Басням» Геллерта, а также иллюстрации Геттингенского, Берлинского родословного и

Готского альманахов. Они отличаются изяществом и замечательной тонкостью исполнения, подчас заключены в нарядные обрамления, украшенные цветочными гирляндами. В них наглядно раскрывается сюжетная линия произведения, даны острые характеристики героев. Тонкие офортные линии и темная ретушь иглой передают свет и пространство. На ряде пробных оттисков на полях сохранились так называемые «ремарки», маленькие живые картинки с натуры из современной жизни.

В сериях офортов «Брачные предложения» и «Простые и аффектированные поступки» (Геттингенский альманах, 1780—1781) проявились сатирические и морализующие тенденции художника. В острых юмористических сценках он противопоставляет порочности и манерности дворянства и военщины простоту и естественность манер и характера поведения бюргерства. Любование прочным семейным укладом бюргерского быта проявляется и в его замечательном листе «Семейство художника» (1771), где изображен сам автор, сидящий в глубине уютной комнаты и рисующий свое семейство — жену и детей, собравшихся у круглого стола. С большой теплотой передана мирная атмосфера, дружеские связи, объединяющие всех членов его семьи, выявлены индивидуальные черты каждого.



*Даниэль Ходовецкий. Общество за столом. Рисунок из серии «Поездка в Данциг». Перо, кисть, бистр, тушь. 1773 г. Берлин.*

Ходовецкий — один из лучших немецких рисовальщиков второй половины 18 века. Об этом свидетельствуют не только его офорты, но и многочисленные рисунки, в которых с искренней симпатией изображены простые люди из народа. В серии рисунков «Поездка в Данциг» (1773; Берлин и Дрезден) с наибольшей по тем временам полнотой развернуты типичные картины жизни тех лет. Однако и этим рисункам присущи элементы идилличности и добродушного юмора.

Высшие достижения большинства немецких художников второй половины 18 в. связаны также с широко распространившимся в эти годы портретным жанром.

Самым крупным немецким портретистом этого периода был Антон Граф (1736—1813), создатель целой галлереи портретов знаменитых современников. Насчитывается свыше тысячи шестисот пятидесяти портретов, написанных им маслом, и свыше трехсот двадцати миниатюр и рисунков. Швейцарец по происхождению, он учился в родном Винтертуре, а затем в Аугсбурге. В 1766 г. Граф переехал в Дрезден, где развернулось его дарование портретиста. Он писал представителей дворянства, но эти изображения в основном мало оригинальны. Зато большую художественную и иконографическую ценность представляют его правдивые, живые портреты выдающихся немецких писателей, поэтов, художников и ученых того времени: Лессинга, Шиллера, Гердера, М. Мендельсона, Виланда, Бюргера, Ходовецкого. В них Граф стремился передать индивидуальные черты портретируемых, раскрыть их характеры. Выделяя в портрете прежде всего лицо человека и особенно его глаза, он обращает внимание и на индивидуальную манеру держать себя и на окружение портретируемого. Он пишет художника за мольбертом, ученого — за книгой, актера — в лучшей его роли.

В мастерски исполненном широким штрихом карандашном автопортрете (Магдебург) Граф предстает стареющим человеком с неправильными чертами лица, острым пронизывающим взглядом, крепко сжатыми насмешливыми губами.

Над созданием живых и правдивых изображений простых людей работал в Мюнхене И.-Г. Эдлингер (1741—1819). Таковы его автопортрет, «Портрет старухи», «Курильщик» (Мюнхен, Пинакотека). Некоторый интерес к выявлению индивидуальных качеств портретируемого, к простоте и интимности намечается в парадных портретах датчанина по происхождению И. Г. Цизениса (1716—1777), к лучшим работам которого относятся портреты графа Шаумбург-Липпе в охотничьем костюме и его жены Марии, изображенной с цветком в руке на фоне пейзажа.

*Вильгельм Тишбейн. Гёте в Кампанье. 1787 г. Франкфурт-на-Майне. Штеделевский институт.*

Целая династия портретистов вышла из семьи Тишбейнов. Наиболее выдающимися из них были Август Тишбейн (1750—1812), работавший во многих городах Германии, а также в России, создатель тонко исполненных портретов (портрет Христианы, принцессы Вальдек и Пирмонт, портрет прусской королевы Луизы), не лишенных, однако, известной идеализации, и Вильгельм Тишбейн (1751—1829),

совершивший путешествие в Италию и воспринявший классицистическую доктрину. В наиболее значительном своем произведении—«Гёте в Кампанье» (1787; Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт) — он создал образ великого немецкого поэта в годы его увлечения классическим искусством, погруженного в раздумье, полного сил и творческих замыслов.

К жанру портрета принадлежат лучшие работы Анжелики Кауфман (1741— 1807), большая часть жизни которой прошла в Италии. Написанные ею под воздействием идей Винкельмана картины «Весталка» и «Покинутая Ариадна» (Дрезден) слащавы, но некоторые портреты, особенно женские, например портрет герцогини Анны Амалии (Веймар) или баронессы Крюденер с дочерью (Лувр), привлекают изяществом, грацией, тонкой манерой исполнения.

Побуждаемые аристократическими заказчиками, немецкие художники на протяжении 17—18 вв. пытались создавать монументальное искусство, но лишь в архитектуре сумели дать оригинальные и яркие решения. Что касается изобразительного искусства, то его скромные, но подлинные достижения заключены лишь в тех произведениях, в которых художники шли от жизни, от желания раскрыть существенные стороны немецкой действительности. И именно эти произведения составили то художественное наследие, традиции которого развили немецкие мастера-реалисты 19 века.

## Искусство Австрии

А.И.Венедиктов (архитектора); М.Т.Кузьмина (изобразительное искусство)

Австрийское искусство 17—18 вв. имеет ряд общих черт, сближающих его с немецким искусством. Однако поскольку Австрия представляла собой одно из крупнейших в Европе многонациональных государств — конгломерат областей или «земель», входивших в состав владений австрийских

Габсбургов, австрийское искусство несло в себе также отражение этого важного исторического фактора. В силу специфических особенностей своего общественного развития австрийское искусство обладало чертами определенного своеобразия.

В 18 в. в Австрии происходил процесс сложения буржуазных отношений в недрах разлагающейся феодальной системы. Общий отсталый характер экономики австрийской монархии, политическое могущество крупных феодалов, слабость буржуазии наложили отпечаток на характер развития австрийской культуры.

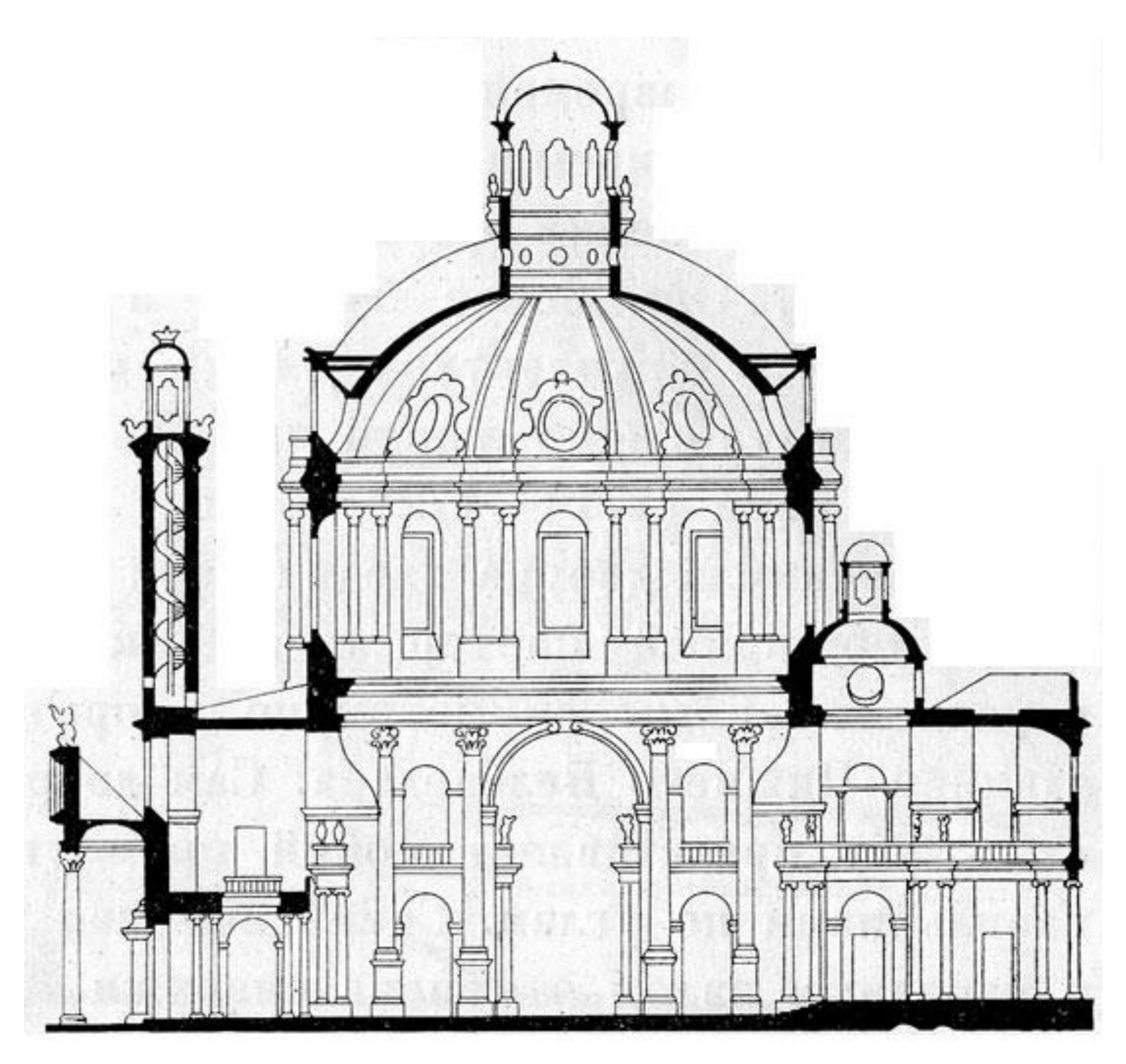
Высшие достижения австрийской культуры связаны с прогрессивными течениями эпохи просвещения. Это творчество величайших композиторов второй половины 18 в.— Гайдна, Глюка, Моцарта. Яркие реалистические образы, оптимизм характеризуют их замечательные творения. Передовые устремления деятелей австрийской культуры не находили поддержки на родине. Трагичной была судьба Моцарта; вынужден был покинуть пределы родной страны Глюк. В изобразительном искусстве Австрии, как и в Германии в 17—18 вв., не было столь значительных явлений, как в области музыки.

Победа абсолютизма и католической реакции в Австрии после Тридцатилетней войны обусловила основные тенденции развития изобразительного искусства, и прежде всего широкое распространение барочного искусства. Одним из ранних памятников его был собор в Зальцбурге, построенный итальянцем Сантино Солари еще в 1611—1628 гг. Так же как в Германии, наиболее выдающиеся монументальные произведения были созданы местными архитекторами, основоположниками стиля, именуемого обычно австрийским или венским барокко. Виднейшими из них были Иоганн Бернгард Фишер фон Эрлах (1656—1723) и Иоганн Лукас фон Гильдебрандт (1668—1745). Творчество обоих мастеров расцвело и созрело в столице Габсбургской империи — Вене. После второй турецкой осады 1683 г., когда по стратегическим

соображениям были сожжены городские предместья, начинается период интенсивного в истории Вены строительства. Почти целиком была перестроена наиболее пострадавшая во время осады западная часть города, превратившаяся в центр австрийского барокко первой половины 18 века.

В 1695 г. началось создание императорской резиденции — Шенбруннского дворца и парка, расположенного террасами с каскадами и павильонами. Проект «габсбургского Версаля» был составлен Иоганном Бернгардом Фишером фон Эрлах, но претерпел значительные изменения в результате деятельности других архитекторов, достраивавших дворец.

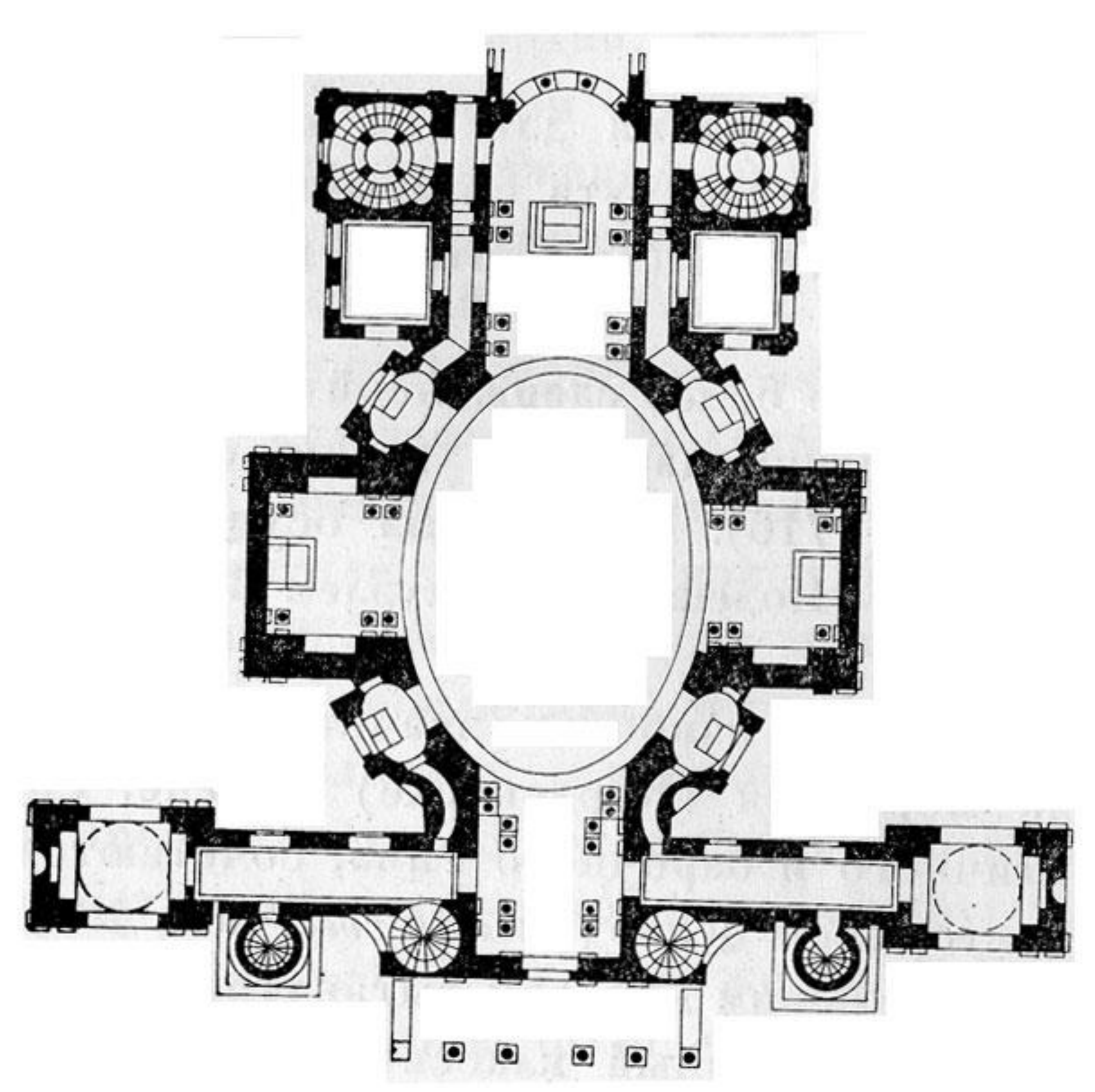
Ярче индивидуальность Фишера проявилась при строительстве дворцов венской аристократии. В первые десятилетия 18 в. продолжалось строительство дворца принца Евгения с его плоскостной трактовкой длинного фасада, где на высоком рустованном цокольном этаже стоят членящие верхние этажи ионические пилястры. Богаче пластика одинаковых тяжелых порталов; особенно роскошна по отделке парадная лестница со скульптурами Лоренцо Матиелли. Дворец принца Евгения стал образцом для многих построек как самого Фишера, так и других венских архитекторов.



*Фишер фон Эрлах. Церковь св. Карла Борромея в Вене. Продольный разрез.*

В 1708 г. архитектор начинает строительство здания для так называемой Богемской канцелярии, где средняя часть фасада подчеркнута богатыми наличниками окон, скульптурными фигурами, гермами-атлантами (вариантами герм дрезденского Цвингера и потсдамского Сан-Суси).

Зрелое мастерство Фишер обнаружил в проекте более сдержанной по формам, чем его дворцы, Придворной библиотеки с большим парадным залом, снаружи которому соответствуют купол и выступ фасада (1716). Проект был осуществлен сыном Фишера, менее значительным архитектором Иозефом Эммануэлем Фишером фон Эрлах.

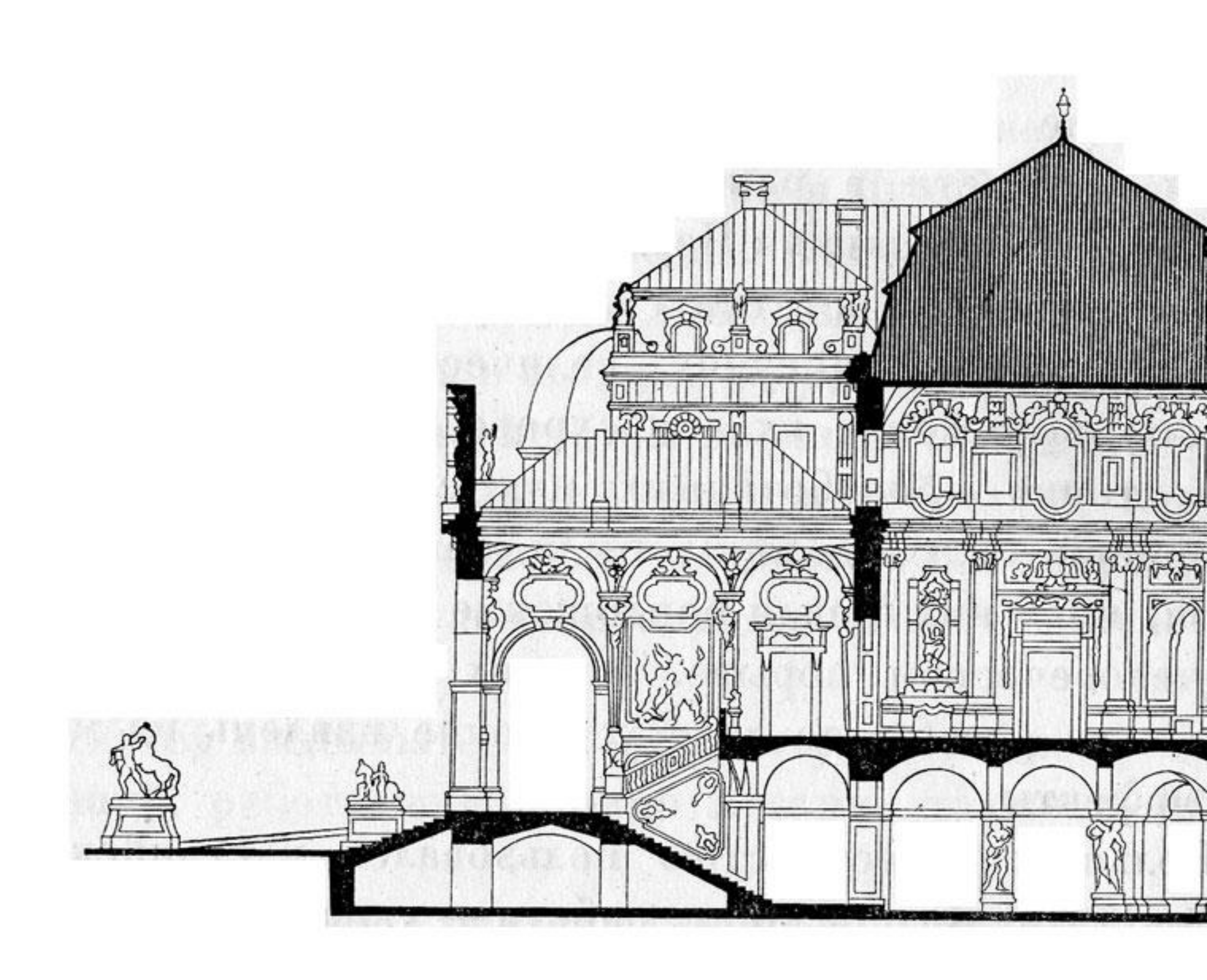


*Фишер фон Эрлах. Церковь св. Карла Борромея в Вене. План.*

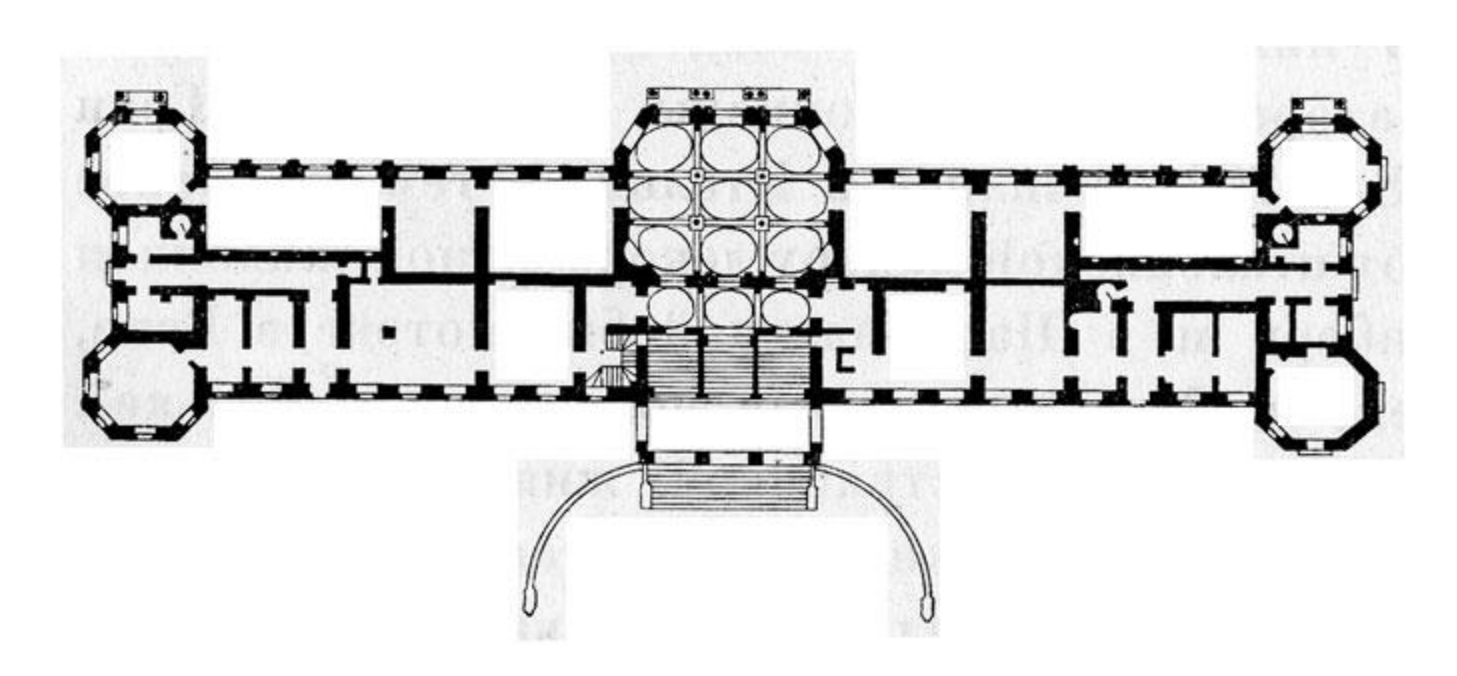
*Иоганн Бернгард Фишер фон Эрлах, Иозеф Эмануэль Фишер фон Эрлах. Церковь св. Карла Борромея в Вене. 1716-1739 гг. Вид с запада.*

После смерти Фишера-отца достраивалось и наиболее значительное его культовое сооружение — церковь св. Карла Борромея (Карлскирхе) в Вене, где формы, заимствованные из архитектуры античного и барочного Рима, сочетаются с местными и создают своеобразное и неповторимое целое. Необычен наружный вид церкви, завершенной большим куполом вытянутой формы. Спереди к притвору пристроен шестиколонный классический портик с треугольным фронтоном. Между портиком и боковыми павильонами поставлены две колокольни, напоминающие по формам римскую колонну Траяна.

Младшим современником Фишера был Гильдебрандт. Его постройки отличаются от пластически насыщенных пышных и мощных сооружений Фишера плоскостным характером решения фасадов, изысканностью деталей, умеренным применением скульптуры. Они более изящны и легки. Хотя Гильдебрандт родился и вырос в Генуе, его архитектура ближе к французской. Творческая индивидуальность Гильдебрандта с наибольшей яркостью раскрылась при сооружении Бельведерского дворца в Вене (1714—1722).



*Гильдебрандт. Дворец Верхний Бельведер в Вене. Поперечный разрез Австрийская скульптура.*



*Гильдебрандт. Дворец Верхний Бельведер в Вене. План.*

*Лукас фон Гильдебрандт. Дворец Верхний Бельведер в Вене. 1714- 1722 гг. Северный фасад.*

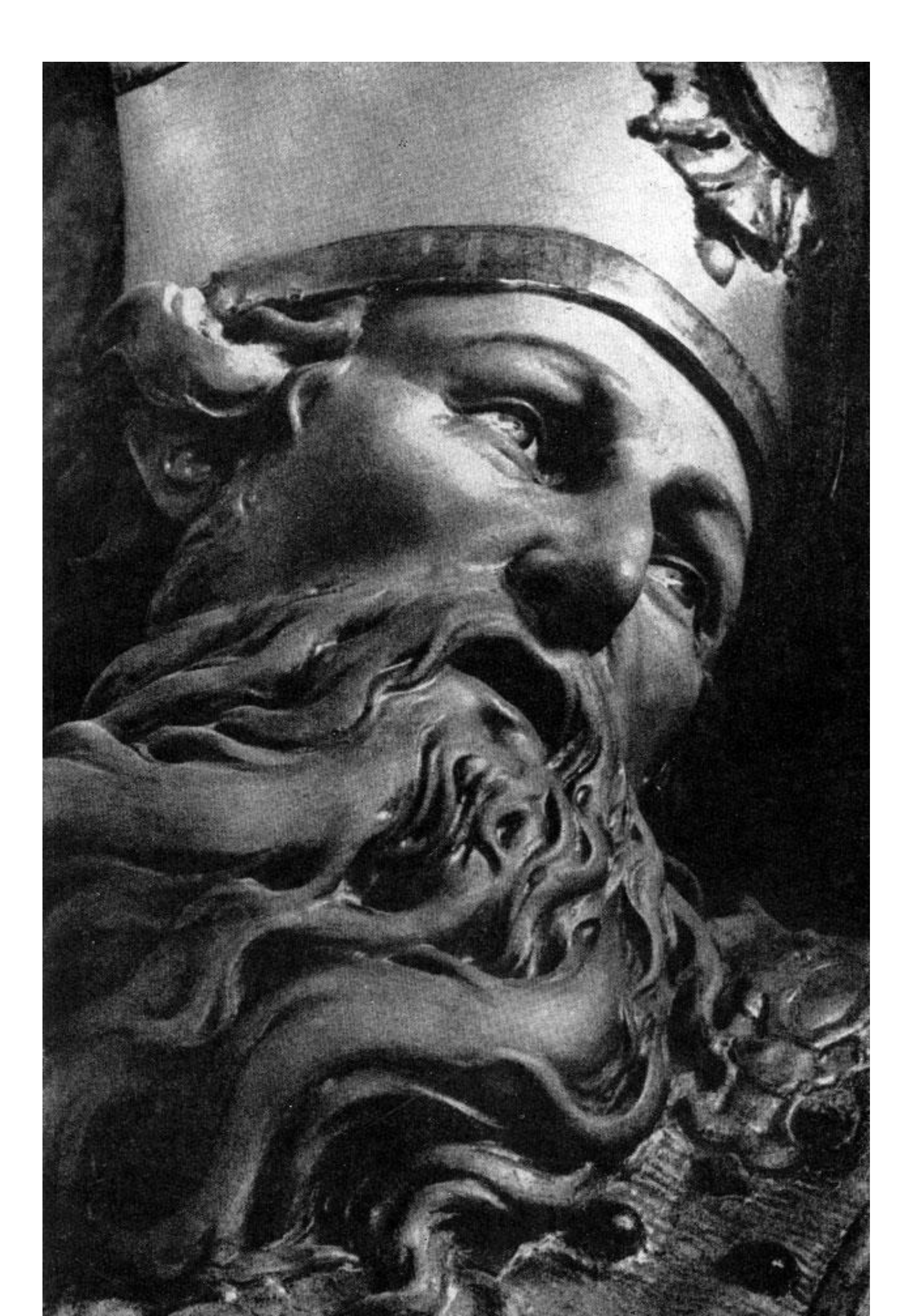
В ансамбль дворца входит парк с боскетами подстриженных деревьев и водоемами, обширный партер с цветниками, раскинутый между большим дворцом и расположенным симметрично напротив близким к нему по формам небольшим Зданием Нижнего Бельведера. Сам дворец («Верхний Бельведер») представляет собой прямоугольное в плане здание с восьмигранными павильонами по углам. Самая высокая центральная часть его с главной лестницей и парадным залом отмечена снаружи трехарочным подъездом с атлантами и украшенным пышным гербом фронтоном причудливых криволинейных очертаний. Более низкие, прилегающие к центральному залу боковые части дворца с парадными комнатами расчленены по фасаду орнаментированными пилястрами, самые низкие, крайние части здания — гладкими лопатками между окон. Такими средствами подчеркивается значение центральной парадной части сооружения.

*Лукас фон Гильдебрандт. Дворец Мирабель в Зальцбурге. Лестница. Скульптура Рафаэля Доннера. 1721-1727 гг.*

Скромнее по размерам вторая венская работа Гильдебрандта — городской дворец Даун (позднее принадлежавший Кинским; 1713—1716). Фасад небольшой протяженности повторяет схему фасада Бельведера. Но оба верхних этажа расчленены здесь пилястрами свободной, далекой от классической формы: расширяющимися кверху и каннелированными в нижней трети. Изящна отделка лестницы и внутренних помещений дворца. В зальцбургском дворце Мирабель архитектор еще раз обнаружил свою одаренность декоратора, в особенности в убранстве Мраморного зала, стены которого расчленены такими же пилястрами, как фасад венского дворца Даун, и в необычайно эффектной парадной лестнице.

*Якоб Прандтауэр. Монастырь в Мельке. Начат в 1702 г. Вид с юго-запада.*

Переработав творчески зарубежные впечатления, Гильдебрандт и Фишер создали два варианта национального архитектурного стиля 18 века. Вместе с менее значительными учениками и последователями они превратили императорскую Вену в город барокко. Из крупных архитектурных комплексов вне Вены следует в первую очередь назвать великолепный ансамбль монастыря в Мельке (архитектор Якоб Прандтауэр).



*Мейнрад Гуггенбихлер. Св. Мартин. Фрагмент алтарной композиции церкви в Иррсдорфе. Раскрашенное дерево. 1682-1684 гг.*

Австрийская скульптура так же как и немецкая, была тесно связана с архитектурой. Восходящие к позднему средневековью традиции деревянной храмовой скульптуры были на новом историческом этапе использованы для создания патетических барочных образов, примером чего могут служить скульптурные работы Мейнрада Гуггенбихлера. В католических областях южной Германии и Австрии, где производились большие строительные работы, была широко распространена стуковая и каменная скульптура, развивавшаяся не без воздействия итальянской декоративной пластики. Главным ее представителем был Бальтазар Пермозер (1651—1732), работавший в Австрии и Германии. Он родился в крестьянской семье. Его ранние годы прошли в Зальцбурге и в Вене. С 1675 г. он провел четырнадцать лет в Италии; сильное впечатление на него произвело искусство Бернини. С 1689 г. Пермозер был придворным скульптором в Дрездене, много работал по оформлению Цвингера (гермы, атланты павильона «на валу», аллегорические статуи Купальни нимф). Особое место среди ранних произведений Пермозера занимают статуэтки из слоновой кости, необычайно тонко исполненные: «Геркулес и Омфала», «Четыре времени года» (Дрезден, Музей прикладного искусства). Изяществом, живостью в передаче движений эти статуэтки предвосхищают лучшие произведения мелкой пластики второй половины 18 века. Эпической суровостью и сдержанностью отличается сделанное из слоновой кости «Распятие» (Браун-швейг, Музей; повторение в церкви св. Иакова в Фрейберге).

С годами искусство Пермозера приобретает черты патетики, напряженности, становится нарочито усложненным. Такова мраморная скульптурная группа «Апофеоз принца Евгения Савойского» (1718—1721; Вена, Музей барокко), представляющая собой нагромождение человеческих фигур и

атрибутов власти, дробная, мелочная по формам, с трудом.воспринимаемая как целое.

Высшие достижения Пермозера связаны с развитием им народной традиции резьбы по кости в ранний период творчества и резьбы по дереву — в поздний период. К концу жизни Пермозер исполнил свои наиболее прославленные двухметровые деревянные статуи св. Августина и св. Амвросия (1725; Бауцен, Музей). Это изображения могучих, величественных длиннобородых старцев в пышных одеждах; выражение их лиц сурово и сосредоточенно, необычайно экспрессивны жесты тонко проработанных рук с длинными пальцами. Образы, исполненные внутренней силы, должны были свидетельствовать о могуществе католической церкви, но в них нашли воплощение представления о неукротимой энергии, о волевом человеческом порыве. В этих статуях Пермозер демонстрирует блестящее мастерство резьбы по дереву, умение извлечь из материала сложнейшие фактурные эффекты.

Большой известностью пользовался австрийский скульптор Рафаэль Доннер (1693—1741). Его ранняя работа — украшение дворца Мирабель в Зальцбурге — типичный образец пышного барочного искусства. Однако в многочисленных статуэтках, выполненных из олова: «Меркурий с головой Аргуса», «Венера с дельфином» (Эрмитаж), в наиболее зрелом его произведении — рельефе алтаря для собора в Гурке «Оплакивание Христа» (1740—1741) — появляются иные черты. Более строгими становятся формы, четкими — линейные ритмы, больше сдержанности и глубины в изображении человеческих чувств. Все это свидетельствовало об отходе мастера от традиций барочной скульптуры. В 1732 г. Доннер исполнил главный алтарь со статуей св. Мартина для собора в Братиславе. Здесь и особенно в более поздней его работе — аллегорических фигурах фонтана на Новом рынке в Вене (1737—1739; Вена, Музей барокко) — явственно проявляются элементы классицизма.

Разноречивые тенденции проявляются в творчестве Франца Ксавера Мессер-шмидта (1736—1783), которому принадлежит ряд декоративных барочных статуй и портретов, подобных статуе Марии Терезии (1764) и Франца I (1766; Вена, Музей барокко). И вместе с тем Мессершмидт исполнил в необычайно своеобразной манере сорок девять «Характерных голов» (с 1770; ряд из них находится в Музее барокко в Вене), представляющих собой живые и выразительные мимические штудии.

В австрийской живописи наибольших успехов добиваются мастера-монументалисты и портретисты. Многие из них испытывают воздействие итальянских и прежде всего венецианских декораторов. Такие живописцы, как Даниэль Гран (1694—1757) или Пауль Трогер (1698—1762), учились в Италии, и тем не менее они сумели создать свою, отличную от итальянской манеру декоративной живописи (росписи Грана во дворце Шварценберг и в Национальной библиотеке в Вене, а также фрески Трогера в библиотеке и Мраморном зале .монастыря в Мельке).

*Франц Маульберч. Нахождение святого креста. Роспись церкви в Хейлигенкрейц-Гутенбрунне. Фрагмент. 1758 г.*

*Франц Маульберч. Воздвижение креста. Ок. 1757-1758 гг. Вена, Австрийская галлерея.*

Но ярче всего своеобразие декоративной австрийской живописи выразил Франц Антон Маульберч (1724—1796), внесший важный вклад также в развитие венгерского и чехословацкого искусства. Он окончил Венскую Академию, работал как живописец и офортист. Однако истинным его призванием была декоративная живопись. Здесь он выделялся

смелостью композиционных построений, светлым, порой ярким и пестрым колоритом, широкой, динамичной, уверенной кистью. Он расписывал придворную капеллу и покои Марии Терезии в Иннсбруке, церковь пиаристов в Вене, церкви в Штирии и других городах. Подчас он добивается замечательной цельности декоративного ансамбля, помещая свои эффектные покраскам, насыщенные движением композиции в пышные дворцовые или церковные интерьеры. Однако в росписях Маульберча, так же как в росписях немецких художников-декораторов, декоративные задачи по большей части преобладают над значительностью замыслов и яркостью характеристик изображенных персонажей. Сходными чертами отличались также станковые работы Маульберча.

Среди австрийских портретистов выделяются своим мастерством Иозеф Грасси и Иоганн Баптист Лампи Старший, работавший помимо Австрии также в Италии и России.

Ряд превосходных портретов и миниатюр оставил Генрих Фюгер (1751—1818). Занимая пост директора Венской Академии, он был вынужден растрачивать свои силы на создание холодных, слащавых мифологических и исторических композиций. К ценнейшей части его художественного наследия относятся автопортрет и портрет сына — чрезвычайно живые по характеристикам, смелые по живописи. С филигранной тонкостью выполнен в миниатюре групповой портрет императрицы Марии Терезии и ее семейства, сохраняющий всю торжественность и пышность больших парадных портретов. Прекрасными образцами искусства миниатюры являются согретые глубоким лиризмом «Автопортрет с братом у клавесина» и «Портрет матери» (Берлин). Непосредственность и искренность этих произведений предвосхищают некоторые тенденции лучших творений австрийских мастеров 19 века.

## Искусство Чехословакии

Ю.Д.Колпинский

Искусство Чехии 17—18 вв. внесло заметный вклад в историю европейской художественной культуры. Так, без изучения чешской архитектуры нельзя в полной мере оценить всё художественно-стилистическое разнообразие архитектуры барокко, в особенности позднего барокко в Центральной Европе. Значительны также достижения Чехии в области монументально-декоративной скульптуры и отчасти в живописи.

Следует заметить, что переход от позднего Возрождения к следующему этапу исторического развития проходит для чешского народа в условиях тяжелых, более того, трагических. С 1526 г. Чехия находилась под властью Габсбургов. Однако она сохраняла во многом свою государственную автономию и национальную самобытность. Австрийские Габсбурги стремились ликвидировать самостоятельность чехов. Борьба достигла кульминации к 1618 г., когда чешское дворянство и горожане восстали и изгнали из страны представителей Габсбургов. Нежелание руководителей борьбы за национальное освобождение опереться на крестьян и плебейские массы городов и неблагоприятная международная обстановка привели к разгрому восставших. В 1620 г. чехи понесли поражение в битве при Белой Горе, и чешская нация, утратив государственную самостоятельность, была обречена в течение трех веков на иноземное иго.

Одержав победу, Габсбурги проводили режим жесточайшего террора. У большинства чешских дворян земли были конфискованы и переданы немецким феодалам. В городах господствующие позиции также перешли в руки немцев. Были ликвидированы все формы национального самоуправления. Карлов университет в Праге был передан в руки иезуитов. Началась насильственная католизация населения; чешские и протестантские книги изымались и сжигались на кострах (всего было сожжено свыше шестидесяти тысяч книг, цифра по тому времени огромная). Значительная, к тому же наиболее политически и культурно активная часть чехов была вынуждена эмигрировать. Так, ушел в изгнание один из

крупнейших представителей чешского гуманизма Ян Амос Коменский. В довершение всех бед Чехия стала ареной военных действий во время Тридцатилетней войны. Всеобщее разорение, упадок торговли и ремесел, обнищание деревни, уменьшение населения (население Праги уменьшилось за полвека вдвое), засилье иноземцев — таковы итоги исторического развития Чехии к середине 17 века.

Однако строительство и в это время полностью прекращено не было. Старые замки перестраивались новыми иноземными хозяевами. В городах католическая церковь, в руки которой Габсбурги передали отнятые у чехов богатства и земли, воздвигала церкви, монастыри, епископские дворцы, семинарии. Новые магнаты, как, например, генералиссимус Габсбургов и полновластный хозяин Чехии — Валленштейн, экспроприировали, а затем сносили целые городские кварталы, воздвигая на их месте свои роскошные дворцы. В этих условиях зарождение и утверждение барокко в Чехии было тесно связано с утверждением религиозного господства католичества, диктатуры и произвола иноземцев. Мистическая, реакционно-феодальная сторона культуры барокко выступала в Чехии особенно наглядно.

Было бы все же неверно думать, что само появление барокко в Чехии носило внешний, неорганический характер. Новый период в истории Европы делал неизбежным переход художественной культуры к следующему после Ренессанса этапу своего развития. Появление барокко в Чехии было в целом закономерно и неизбежно. Конечно, особые исторические условия, при которых складывалось искусство новой эпохи в Чехии, сказались на своеобразии форм его сложения и развития.

Чехия оказалась в числе тех стран, в которых было невозможным образование четко выделенной и занявшей господствующее положение реалистической линии развития в искусстве (как, например, в буржуазной Голландии). В Чехии было исключено и появление той формы классицизма, которая связана с абсолютизмом, носящим хотя бы относительно

прогрессивный характер. Однако и в данных условиях внутри архитектуры чешского барокко решались и не могли не решаться основные эстетические проблемы времени: более сложное понимание ансамбля, передача ощущения сложной динамической противоречивости развития мира, более последовательное насыщение языка искусства непосредственно эмоциональным содержанием.

Несмотря на клерикальную реакционную идеологическую программу, которой подчинялось в эти годы развитие культуры в Чехии, католической реакции не удавалось полностью подавить национальное самосознание и элементы светской и гуманистической культуры страны. В искусстве, в частности в живописи и скульптуре, появлялись реалистические черты, вступающие в противоречие с общей официальной линией барокко.

С середины 17 в. в Чехии начали устанавливаться более нормальные условия жизни. Восстанавливалась экономика, постепенно развивалась торговля. В деревнях или в подчиненных непосредственно крупным магнатам городках, не связанных ограничительными правилами цехов, и в меньшей мере в старых городах зарождалась капиталистическая мануфактура. Ее успехи стали особенно заметны в 18 веке. «Завоевательный», подчеркнуто агрессивный характер барочной культуры смягчался. С конца 17 в. стал складываться своеобразный вариант позднего чешского барокко, тесно связанный со сложившимся укладом жизни и быта страны. В живописи, и особенно в портрете, получили заметное развитие реалистические тенденции. Позднее барокко в Чехии, осложнившееся в 1730-х гг. воздействиями рокайльного искусства, определяло собой художественное лицо времени на протяжении большей части 18 века. Ранний классицизм 17 в. не получил в Чехии заметного развития; революционный буржуазный классицизм не возник потому, что в стране не было подлинно революционной ситуации, буржуазия не была готова пойти на союз с народом ради свержения феодализма. Вариант же «умеренного» классицизма, связанный с попытками «просвещенного»

абсолютизма путем частичных реформ сохранить старый режим, не получил широкого развития в империи Габсбургов. Зарождающиеся здесь во второй половине 18 в. просветительские тенденции были связаны с национально настроенными горожанами и мелким дворянством, перекликались с ранними формами сентиментализма и пробуждающегося интереса к возрождению чешского языка и культуры.

К 1780-м гг. растущие потребности складывающихся мануфактур в свободной рабочей силе, крестьянские восстания против помещиков привели к «реформе сверху»—к отмене центральным правительством Габсбургов крепостного права. Французская революция 1789 г. оказала огромное ускоряющее влияние на развитие европейского общества. С конца 1780-х гг. начинается новый период в истории Чехии и ее культуры, связанный со сложением капитализма в стране, с зарождением и подъемом национально-освободительного движения чешского народа.

В целом искусство Чехии 17 и 18 вв. можно разделить на два больших этапа. Первый—с 1620 г. до 1690-х гг.— это время утверждения и начального расцвета искусства барокко, второй — с конца 17 в. и до 1780-х гг.— время расцвета позднего барокко в архитектуре и монументальной скульптуре, зарождения в живописи реалистического портрета и отдельных проявлений классицизма, окрашенного чертами бюргерского сентиментализма.

Чешское барокко складывается в течение первых десятилетий 17 века. Создаваемое на первых порах, особенно в архитектуре, заезжими мастерами, оно, однако, не представляло собой инородного явления в развитии чешского искусства. Архитектура чешского барокко явилась эстетическим отражением реальных исторических условий жизни Чехии. Народный, национальный элемент в этом искусстве следует поэтому искать не в отдельных ассоциациях, сближающих архитектурный декор некоторых соборов с фольклорным народным орнаментом, а в

своеобразии решения основных проблем градостроительства, в связи архитектурного образа с окружающей средой, в иерархии архитектурных жанров, в конкретных формах проявления реалистических тенденций изобразительного искусства в рамках господствующего стиля. Национальный характер определяется и тем, что барочные ансамбли органически вошли в образ городов Чехии, оказывали свое воздействие на эстетические вкусы народа, стали неотъемлемой чертой облика родной земли. В особенности это относится к центру барочной культуры Чехии — к Праге. Архитектурный облик Праги, неповторимая атмосфера этого города, одного из красивейших в Европе, определяется в основном своеобразным контрастным сочетанием готических и барочных памятников. Иноземные зодчие, работавшие в Чехии, как истинные художники, не могли не учитывать при решении архитектурных задач рельефа Праги и ее исторически сложившегося облика.

Одной из основных особенностей раннего пражского барокко была относительная свобода в осуществлении ансамблевых решений. Это было связано с активной строительной политикой католической церкви, с возможностью для города с убывающим населением широкого сноса мешающих строений.

*Джованни Пьерони. Лоджия Вальдштейновского дворца в Праге.*
*1623- 1627 гг.*

Типичным памятником раннего барокко является дворец имперского полководца Валленштейна (по-чешски Вальдштейна), построенный в Праге итальянскими архитекторами Спецца и Пьерони (начат в 1621 г.). Главный, выходящий на улицу фасад отличается большой протяженностью, суровой простотой и некоторой тяжеловесностью пропорций (отсутствие ризалитов, выступающих балконов, выделенного фронтона). Массивность и приземистость общего объема дворца сочетаются с пышным декором центрального и боковых входов, чердачных окон и несколько более легким обрамлением окон двух основных этажей, возвышающихся над низким и простым цокольным этажом. Наиболее эффектно решено огромное пространство внутреннего прямоугольного сада-двора, окруженного с трех сторон фасадами П-образного в плане дворца, а с четвертой — высокой декорированной стеной. Центром архитектурной композиции садового фасада является великолепная трехарочная лоджия. Гигантские арки покоятся на спаренных колоннах тосканского ордера, контрастно сопоставляясь со стенами самого дворца с его сравнительно небольшими окнами. Стены глубокой и высокой лоджии были украшены фресковой живописью и стуковыми рельефами, посвященными Троянской войне (автор Бачча-Бьянки, 1630). Двор-сад, украшенный бронзовыми статуями и фонтаном, представляет собой своеобразный отделенный от остального мира огромный праздничный зал на открытом воздухе; лоджия же служила как бы переходом от залов дворцового интерьера к саду.

Другим типичным для Праги большим сооружением было здание, точнее, ансамбль зданий иезуитской коллегии — Клементинум, постоянно достраиваемый и переделываемый. Основная его часть, отличающаяся лапидарной мощью, создана в середине 17 в., вероятно, зодчим Доменико Орси. Характерная черта фасада — рустованные пилястры, подобно колоннам большого ордера, проходящие через все три этажа здания.

*Франческо Каратти, Ансельмо Лураго. Главный фасад Чернинского дворца в Праге. Начат в 1669 г.*

Принцип большого ордера применен и в главном фасаде торжественно-величавого Чернинского дворца в Праге (начат в 1669; архитектор Каратти). Вырастающий над рустованным цокольным этажом строй мощных, доходящих до карниза полуколонн, увенчанных коринфскими капителями, производит импозантное, хотя и несколько монотонное впечатление. В середине 18 в. архитектор Ансельмо Лураго умело смягчил это ощущение монотонности, проведя над цоколем волнообразную ажурную, очень изящную каменную балюстраду. Следует, однако, заметить, что в однообразной пышности фасада был заложен свой расчет. Он должен был, по-видимому, оттенить по принципу контраста более пространственно расчлененную садовую часть дворца с ее гармоническими формами, сочетающими глубокие лоджии высокого нижнего этажа со стройным рядом полуколонн верхнего яруса дворца. Чернинский дворец — одно из немногих барочных зданий в Чехии, в которых чувствуется известная перекличка с классицизмом 17 столетия (главный фасад) и с отзвуками палладианства (садовый фасад).

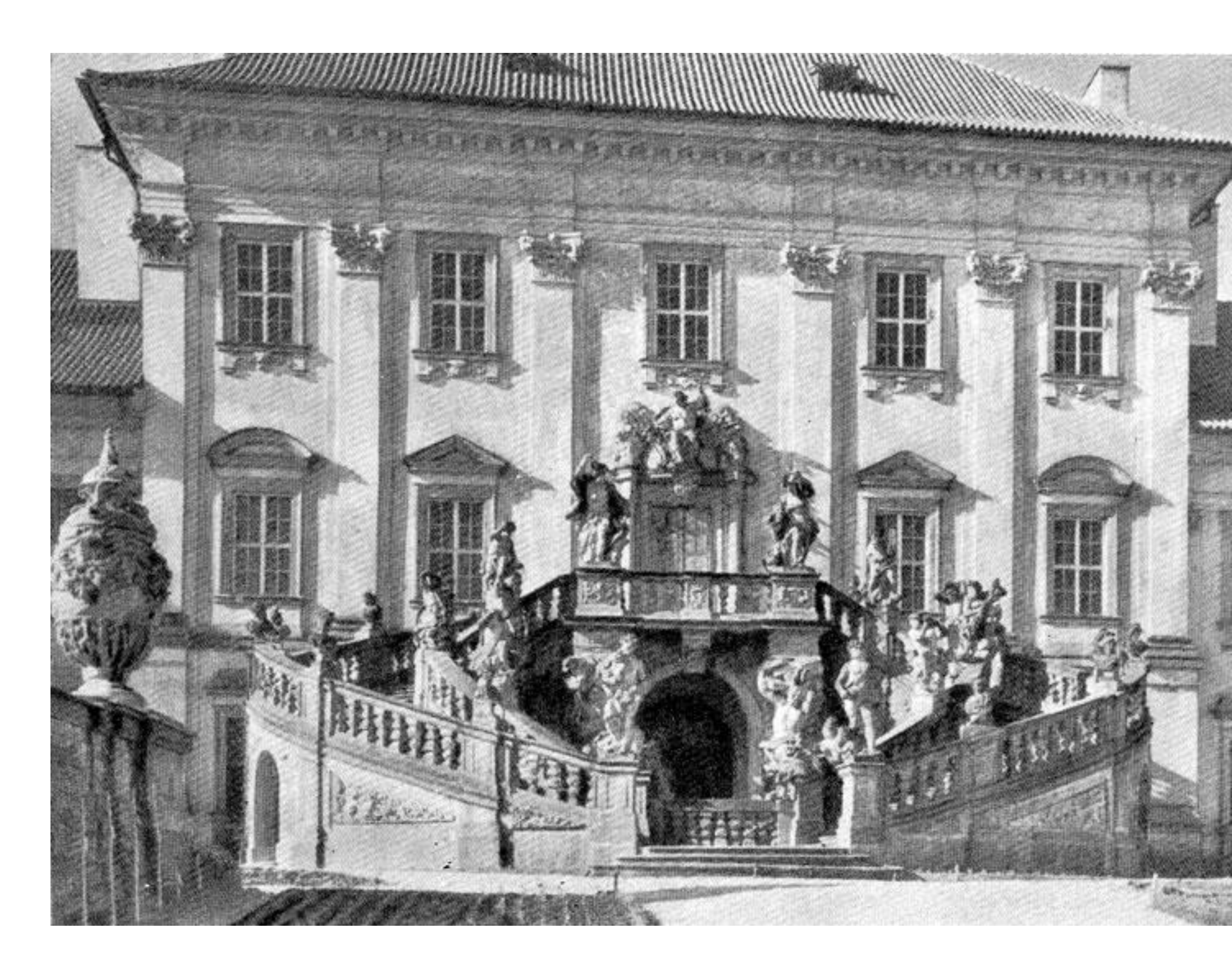
В противовес большинству дворцовых зданий архитектура храмов этого периода, за исключением некоторых ранних сооружений (например, выполненной в традициях Виньолы церкви св. Марии в Староболеславле, 1617—1627), отличалась все возрастающим богатством архитектурных форм и детсора, полных динамики и повышенной экспрессии, а также пространственной усложненностью планов.

Перегруженность декором характеризует так называемый Священный дом во внутреннем дворе Лоретанского монастыря. Характерна и переделка относительно спокойного фасада церкви Сальватора на площади Крестоносцев в Праге (1602) архитектором Каратти, пристроившим к нему в 1651—1653 гг. пышный портик и украсившим весь фасад скульптурами Яна Бендла (1659). Небольшая площадь Крестоносцев, расположенная у входа на Карлов мост, относится к красивейшим барочным ансамблям Праги. Сюда выходит один из корпусов Клементинума, здесь расположен и внушительный храм св. Франциска (1679—1689; архитектор Жак Матей).

Мощный темно-серый массив его объема с энергично пролепленными вогнуто-срезанными углами, подчеркивающими упругое напряжение вырастающего из массивного барабана купола, образует точно рассчитанный контраст с горделиво легким взлетом готической предмостной башни и праздничной нарядностью сложенного из более светлого камня храма Сальватора. Храм св. Франциска украшен скульптурами относительно скупо, но они размещены с большим умением и усиливают общую эмоциональную выразительность фасада. Следует отметить статую Марии, попирающей змея. Ее беспокойное, не лишенное чувственного очарования чуть жеманное изящество остро оттеняет суровое величие фасада и подчеркивает патетическую энергию остальных статуй.

Стремление передать ощущение динамики, драматизированной пульсации форм сказывается и в интерьерах, воздвигнутых по традиционным, прямоугольным в основе планам. Таков интерьер иезуитского храма св. Игнатия в Праге, построенного Карло Лураго и другими (1660-е гг.), в котором выступающие пилястры, пышный декор, обилие скульптур полностью маскируют в общем простую и ясную архитектонику здания.

В последнюю четверть 17 в. барочная архитектура достигает своей полной зрелости. Для церковного строительства этого периода характерно усложнение планов зданий, обогащение пространственного восприятия, создание ряда динамически сменяющихся, перетекающих точек зрения при восприятии внутреннего пространства. Очень показателен в этом отношении план замка близ Мельника (1699). Эти особенности отличают завершенный в 1715 г. Кристофом Динценгофером (1655—1722) храм Маркеты в Праге, чей план построен на серии врезанных друг в друга разномасштабных эллипсов. В целом же творчество Кристофа Динценгофера, в частности его участие в строительстве замечательного храма Микулаша на Малой Стране (завершен его сыном), относится к следующему периоду развития чешского зодчества.



*Жан Батист Мате и Дворец Троя близ Праги. Скульптура лестницы Пауля Херрмана и Георга Херрмана. 1679-1697 гг. Центральная часть фасада.*

*Килиан Игнац Динценгофер, Ансельмо Лураго. Дворец Кинских в Праге. 1755-1765 гг. Общий вид.*

Обилие скульптурного декора — характерная черта чешского барокко, причем Это увлечение скульптурой с годами нарастает. Ряд ранее построенных зданий дополнительно украшается скульптурами. Так, построенный в 1679—1685 гг. Жан Батистом Матеем прекрасный загородный дворец Троя был дополнен между 1685 и 1689 гг. эллипсообразной лестницей и террасой, украшенной большой многофигурной композицией работы Пауля Херрмана и Георга Херрмана, изображающей битву богов с гигантами.

Интересным примером использования в фасадах многофигурных рельефных композиций являются рельефы храма св. Якуба в Праге, созданные в 1695 г. скульптором Оттавио Мосто. Выполненные в сером камне прихотливо беспокойные театрализованные композиции, вдавленные в как бы вязко податливую стену, предвосхищают дробно изысканные формы позднего барокко.

Постепенно к концу 17 — началу 18 в. в Чехии складывается обладавшая своими традициями и стилевыми особенностями самобытная скульптурная школа. Ее первым и одним из самых ярких созданий был ансамбль скульптур, украшающих Карлов мост, начатых в 1683 г. и завершенных в 1714 г. Так как большинство Этих скульптур создано крупнейшими мастерами первой четверти 18 в., целесообразнее рассмотреть этот ансамбль целиком в следующем разделе главы.

В отличие от скульптуры, наивысший расцвет которой падает на первую треть 18 в., в чешской живописи уже в 17 в. сложилось искусство такого значительного художника, как Карел Шкрета. Его творчество имело принципиальное значение для истории чешской художественной культуры и резко выделялось на фоне таких придерживающихся обычных формул барочной живописи полуремесленных художников, как Ян Херинг, Матвей Зимпрехт, Ян Хениш и другие. Карел Шкрета (1610 —1674) прошел серьезную художественную школу; он провел пять лет в Италии, где на него наряду с искусством Карраччи оказало известное влияние и творчество Караваджо. Однако значение творчества Шкреты определяется не столько его более высоким сравнительно с другими чешскими живописцами мастерством, сколько общей направленностью его искусства. Несмотря на то, что Шкрета был вынужден исполнять заказы на традиционные религиозные сюжеты, ему были чужды как мистические настроения, так и склонность к приподнято-театральной декламации, преувеличенной патетике чувств.

*Карел Шкрета. Рождение св. Вацлава. Фрагмент. Ок. 1641 г. Прага, Национальная галлерея.*

В своих картинах мастер стремится к жизненной убедительности композиции, к психологически мотивированным ситуациям. В «Рождении св. Вацлава» (ок. 1641; Прага, Национальная галлерея) Шкрета не решается полностью преодолеть каноны монументально-декоративной композиции того времени, но «приличествующие» жанру пышные аксессуары сведены к неизбежному минимуму.

Отсутствуют и летящие ангелы, разверзающиеся небеса, клубящиеся облака. Большое внимание уделено характерности типажа, психологическому состоянию героев, особенно выразительно лицо старухи — повивальной бабки. Среди аксессуаров основное внимание привлекают бытовые предметы, непосредственно связанные с действием, изображенные в крепкой реалистической манере, — медный таз, полотенца, лекарства, брошенные на стол очки. Приверженность к материальному, добротно земному, к конкретным человеческим делам и переживаниям чувствуется и в живописной манере мастера — тяга к крепко пролепленным формам, к устойчивости композиции, к энергично используемой светотени, помогающей сосредоточить внимание на лицах главных персонажей, — в интересе к выразительному, лишенному идеализации человеческому характеру. Так, в его предназначенной для иезуитского костела композиции «Св. Карл Борромей посещает зачумленных» (1647; Прага, Национальная галлерея) основное внимание привлекает не ее довольно вяло выполненная в традиционно театрализованном плане массовая мизансцена, а несколько выразительно схваченных портретов. Интерес к конкретно-жанровым бытовым мотивам сказывается особенно явственно в «Св. Вацлаве-виноделе» (ок. 1641; Мельник, галлерея замка). Как и «Рождение св. Вацлава», «Св. Вацлав-винодел» входит в серию картин, посвященных житию национального чешского святого, выполненных Шкретой с особой любовью. Св. Вацлав, изображенный на фоне пейзажа, в котором причудливо переплетаются идеализированные и конкретно-реальные мотивы, представлен художником как рачительный хозяин-винодел, занятый подготовкой сусла к сбраживанию.

Интерес к бытовой достоверности изображения, к человеческому характеру мог получить наиболее свободное выражение в условиях чешской культуры 17 в. главным образом в портрете, в особенности групповом. Не случайно поэтому Шкрета является крупнейшим мастером чешского реалистического портрета, по существу, основателем этого жанра. Таков его семейный портрет пражского резчика-

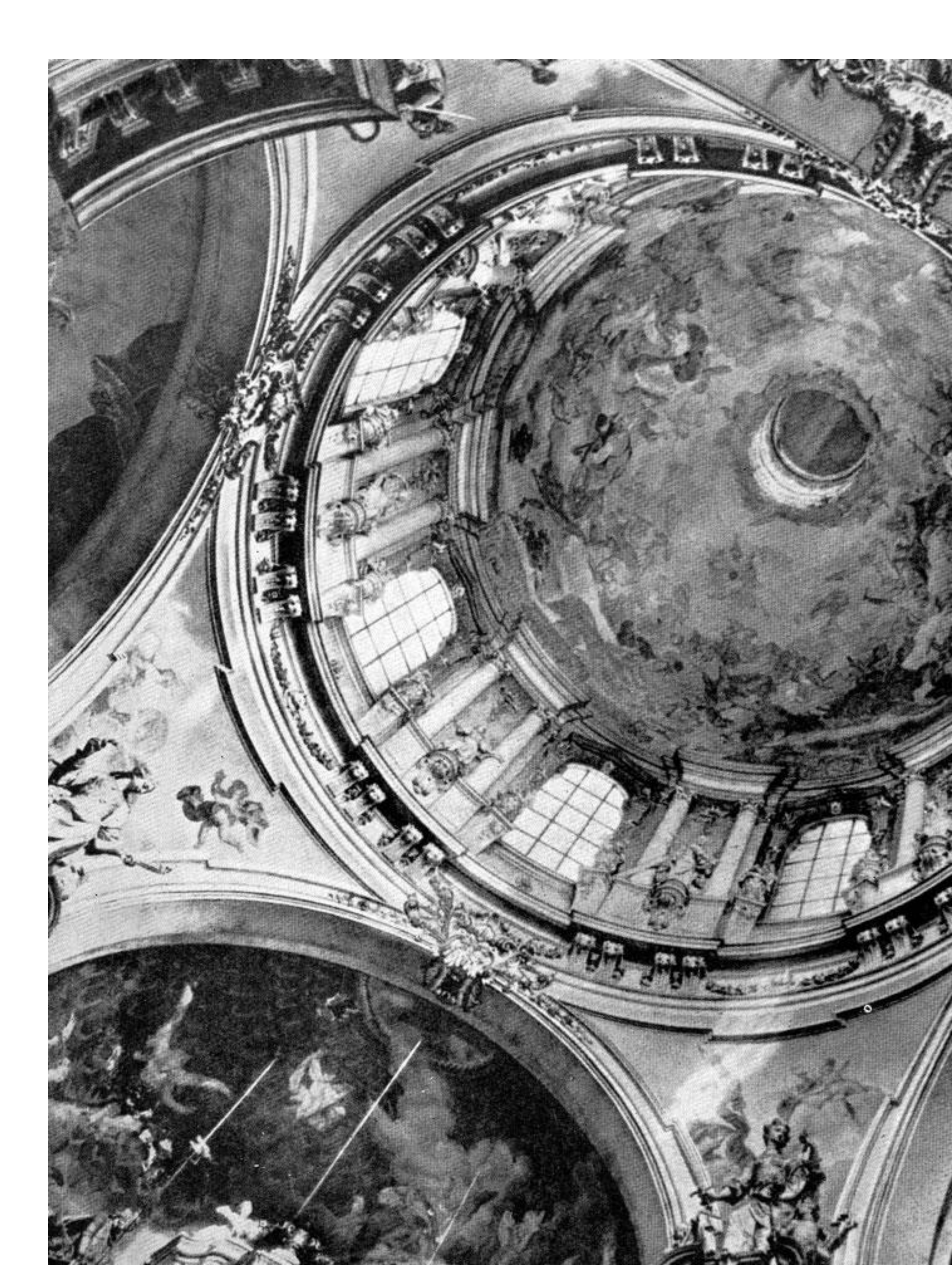
ювелира Дионисия Мизерони (1653; Прага, Национальная галлерея). Этот групповой пронизанный жанровыми элементами портрет несколько напоминает по духу картины на аналогичные темы голландских художников. Мизерони представлен в окружении своего многочисленного семейства, на втором плане изображены подмастерья, занятые трудом в солидно оборудованной мастерской. Лишь довольно неуклюже нависающая над аванпланом драпировка представляет собой дань барочной помпезности.

Шкрета представлял в рамках барочного искусства именно бюргерскую чешскую реалистическую тенденцию развития, не поддавшуюся воздействию торжествующей идеологической реакции. В этом отношении особенно показательны многие его портреты. В них внимание мастера сосредоточивается на точной, хотя и свободной от мелочной детализации передаче сходства, на выявлении душевного склада изображаемых лиц. На портретах Шкреты изображены люди, а не носители сословного достоинства—«Портрет дамы» (1640-е гг.; замок .Рожмбрек), «Портрет Брамбергера» (Прага, Национальная галлерея). Психологически выразителен портрет живописца (1650-е гг.; Прага, Национальная галлерея).

Наряду со Шкретой определенное значение в развитии реалистических тенденций имело и творчество гравера Холлара (родился в 1607 г. в Праге, умер в 1677 г. в Лондоне, где он работал ряд лет) — человека большой и широкой культуры, внесшего свой вклад и в развитие английской графики 17 века. Наиболее известна большая гравюра Холлара «Вид Праги» (1649). Не меньший интерес представляют его тонкие и точные по исполнению пейзажные офорты, явно по своему духу связанные со складывающейся школой реалистического пейзажа Голландии («Вассерцоль близ Страсбурга», ок. 1630).

В течение первой половины 18 в. чешская архитектура позднего барокко достигает своего наивысшего расцвета. В эти годы создают свои шедевры тесно связанный с жизнью страны пражанин по рождению Килиан Игнац Динценгофер

(1689—1751), чех Франтишек Канька (1674—1766), сын Карло Лураго Ансельмо Лураго (ок. 1702—1765).



*Храм Микулаша (св. Николая) на Малой Стране в Праге. Купол.*

*Кристоф Динценгофер, Килиан Игнац Динценгофер, Ансельмо Лураго. Храм Микулаша (св. Николая) на Малой Стране в Праге. 1703-.1755 гг. Вид с востока.*

Крупнейшим церковным сооружением этого времени был храм Микулаша (св. Николая) на Малой Стране в Праге. Он был заложен в конце 17 в.; но строился весьма медленно, с большими перерывами. В основном это создание Кристофа Динценгофера, которому принадлежит главный неф храма (1704—1713), и Килиана Динценгофера, возведшего купол (1737—1752). Башня-колокольня была пристроена в 1750—1755 гг. Ансельмо Лураго. Несмотря на длительные сроки строительства, храм отличается стилевым единством, поскольку общий его облик был определен обоими Динценгоферами. Сдержанное напряжение фасада с его изогнутым карнизом и балюстрадами, с выступающими вперед пучками колонн подготовляет зрителя к восприятию динамики внутреннего пространства храма. Как это часто свойственно барочной церковной архитектуре, фасад не выявляет конструкции и пространственного деления находящегося за ним интерьера. Зритель, глядя на фасад с его тремя входами, имеет основание предполагать, что он вступит в трехнефный храм. На самом деле храм Микулаша — однонефный, с примыкающими к главному пространству изолированными друг от друга небольшими капеллами. Однако в общей последовательности восприятия архитектурного образа храма фасад его как бы содержит в своих ритмах в еще неразвернутом виде динамику внутреннего пространства и могучий взлет купола.

Огромные позолоченные статуи святых (скульптор Игнац Платцер), приподнятая патетика их жестов направляют взгляд вошедшего в храм к пышно величавой роскоши алтаря. В росписях сводов как бы подхваченные смерчем стремительно клубятся на фоне сияющего голубого неба и причудливо театрализованной архитектуры сплетения облаков, ангелов, святых. Общая фанфарная приподнятость интерьера подчеркивается светом, щедро вливающимся в храм из

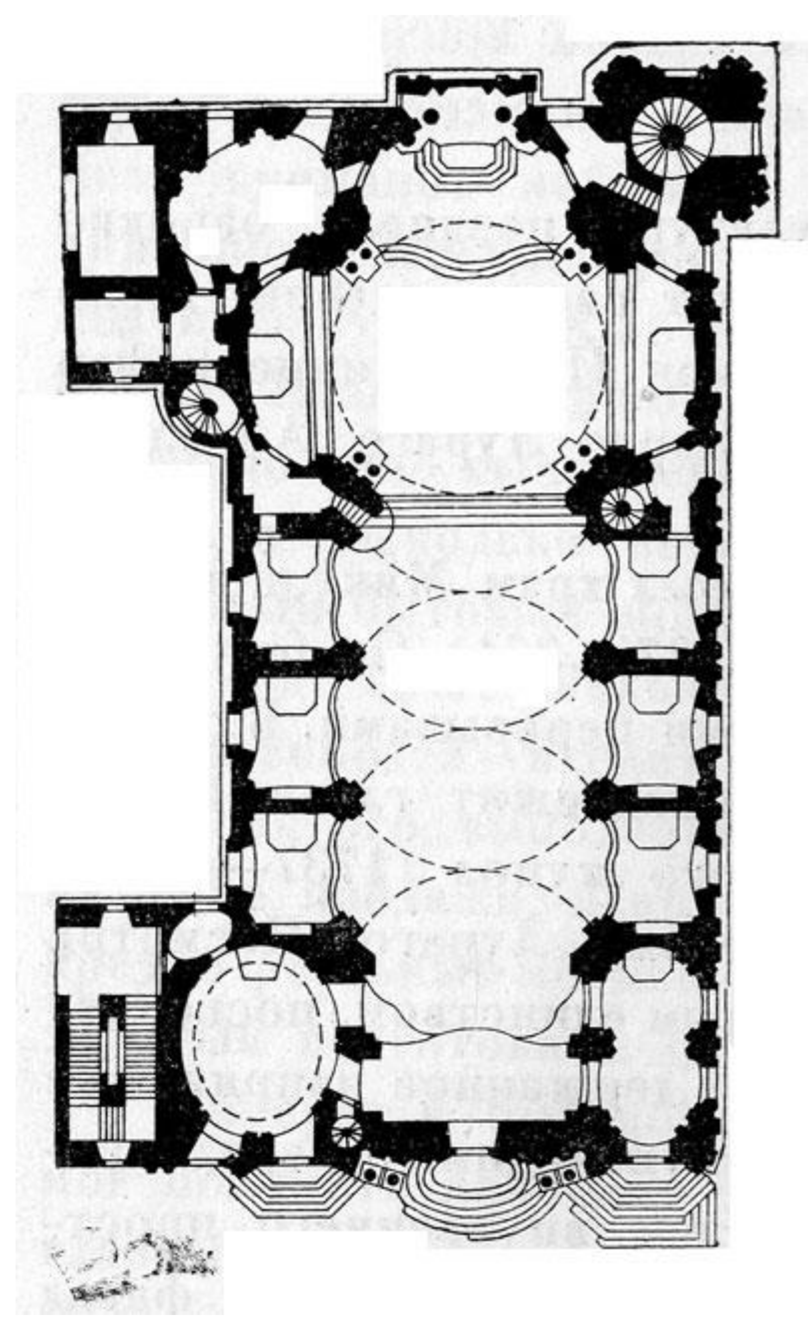
больших окон (илл. 368). Однако черты патетической экзальтации здесь более связаны со скульптурным декором, статуями и росписями, чем с архитектурной композицией в целом, которой присущи большая драматическая сила и мощная динамика развития архитектурных форм.

В сооружениях, полностью принадлежащих Килиану Динценгоферу, можно различить две тенденции; первая из них связана с созданием больших, так сказать, программных сооружений общественного характера. Наиболее интересным примером является его лишь частично осуществленный проект огромного дома для инвалидов войны. По проекту Динценгофера, начатому разработкой в 1730 г., предполагалось возвести целый ансамбль строений, занимающий площадь 300 X 300 м. В плане сооружение состояло из расположенных с севера на юг трех квадратных секторов. В середине двора центрального сектора располагался центральнокупольный храм. Были осуществлены постройки лишь одного из дворов. В проекте

Инвалидного дома заслуживает внимания то, что главный интерес зодчего переносится на проблему наиболее разумной организации ансамбля в соответствии с его функциональными целями.

Другая линия в искусстве Килиана Динценгофера, связанная с сооружениями более камерного масштаба, была характерна поисками скорее более интимного, чем репрезентативного, более изящного, чем величественного решения архитектурного образа. В какой-то мере косвенно в этой тенденции сказывалось влияние новой исторической обстановки, сложившейся в то время. Момент насильственной пропаганды веры, воинствующего насаждения абсолютизма при общем разорении населения сменился относительной легализацией отношений. Постепенно формировался новый, несколько более широкий круг потребителей искусства, складывались кадры дворянской и бюргерской интеллигенции. В эти годы возникает тип жилого дома зажиточного бюргера, где принципы зодчества барокко вынуждены приспособляться

и видоизменяться применительно к сплошной уличной застройке. Архитектор часто располагал одним лишь фасадом, высотой в три-пять этажей. Отсюда упрощение и уплощение форм, введение более легкого и сдержанного декора, общая интимность архитектурного образа (дом Каменик на Спорковой улице в Праге, 1727, и многие другие). Однако и здания-особняки, претендующие на серьезные архитектурно-художественные достоинства, строили в это время не одни вельможи. Наиболее ярким примером явился Летоградек—летний дворец, скорее вилла, которую Динценгофер построил в 1715 — 1720 гг. для Яна Вацлава Михна (ныне музей Дворжака) (1725), отличающаяся, если можно так выразиться, улыбчатой приветливостью и выполненная с безукоризненным изяществом. Это именно жилой дом человека просвещенного и обладающего достатком, а не импозантно-репрезентативный дворец вельможи.



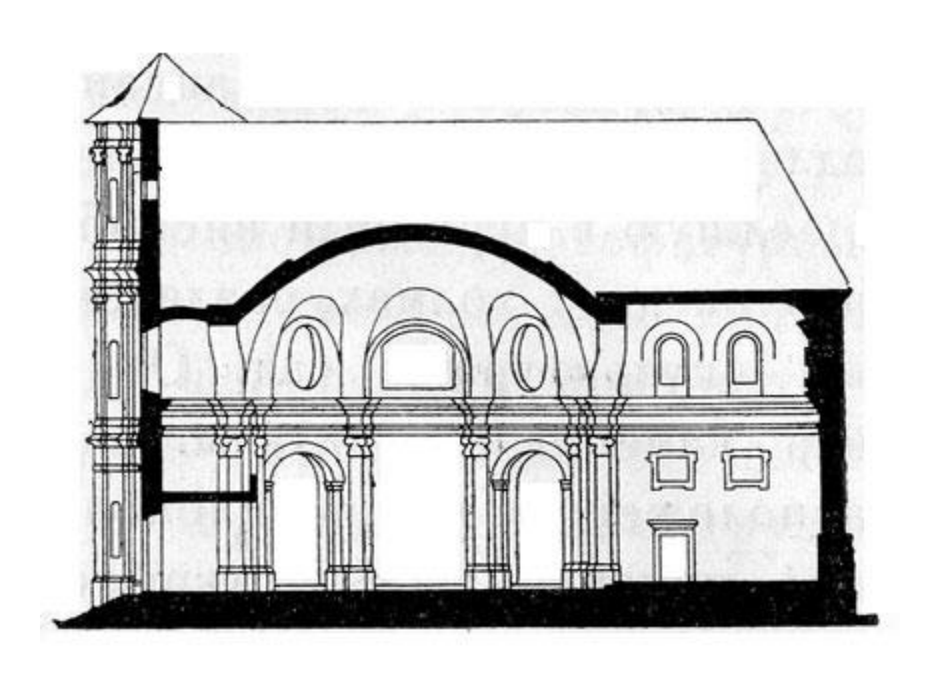
*Церковь Микулаша в Праге. План.*

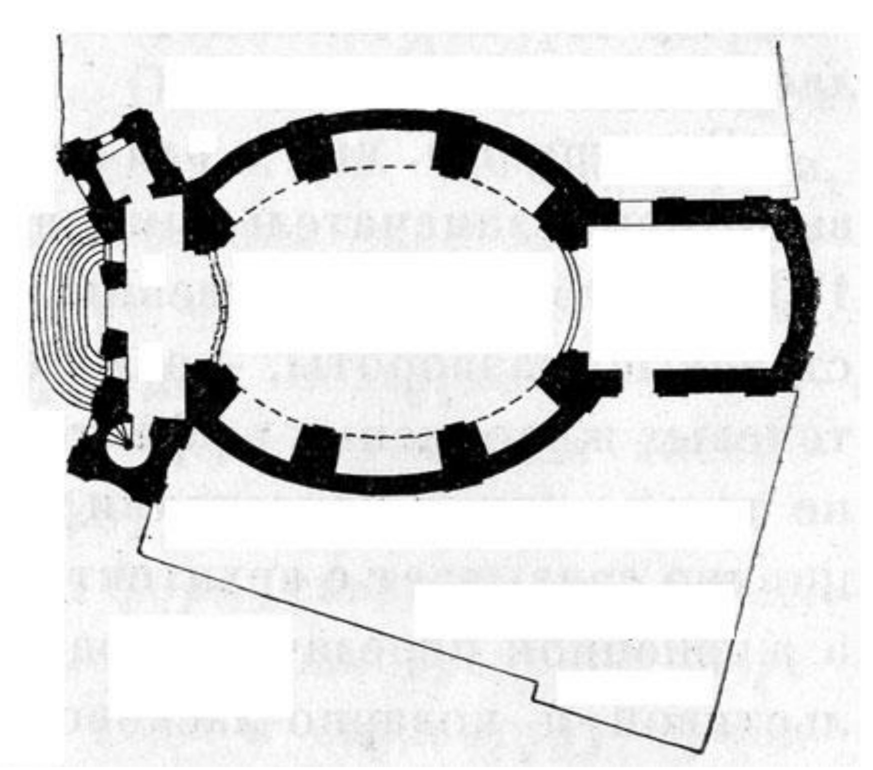
Своеобразное смешение черт светского рационализма и столь же светской изящной декоративности, разрушающих старую традиционную патетическую концепцию архитектурного образа барокко, проявляется в творчестве Франтишека Каньки. Кроме его работ в Чернинском дворце (перестройка вестибюля и лестницы) следует упомянуть его деятельность по расширению и перестройке ансамбля

Клементинума. Мастерским примером зального интерьера позднего барокко является его большой зал библиотеки Клементинума (1727). Одним из создателей городского .дома-дворца 18 в., нарядного, но более изящного, нежели аналогичные сооружения предшествующего столетия, был Ансельмо Лураго (дворец Кинских в Праге — на основе проекта К.-И. Динценгофера, 1755—1765). Ансельмо Лураго, соз. датедь также и ряда загородных дворцов и церквей, был последним крупным мастером чешского позднего барокко. Среди плеяды поздних мастеров, в творчестве которых стиль впадает в манерную дробность и измельченность, следует выделить Яна Вирха. В своих лучших загородных дворцах и виллах он обращается к более спокойному и ясному сопоставлению основных объемов здания, сохранению плоскости стены, скупо и изящно обработанной легким, позднерокайльным по своему типу декором. Таков его замок-вилла в Бечверах близ Кутной Горы (1773). Следует в связи с этим отметить, что в чешском позднем барокко начиная с 1730—1740-х гг. очень сильно дают себя чувствовать черты рококо, особенно в архитектурном декоре и живописи. Однако рококо не стало в Чехии господствующим стилем, определяющим лицо эпохи.

К 1780-м гг. в Чехии зарождается архитектура классицизма. Представление о нем дает городской театр — ныне театр имени Тыла в Праге (1783), построенный архитектором А. Хафэнеке-ром. По своему характеру это сооружение, выполненное в духе раннего классицизма, еще достаточно тесно связано с барочными традициями в том смысле, что оно сохраняет пластичность основных своих объемов. Внутри театр неоднократно перестраивался, и декор того зала, где когда-то пражане присутствовали на премьере моцартовского «Дон-Жуана», не сохранился до настоящего времени. Особое место в чешском искусстве 18 в. занимают садово-парковые комплексы, обильно украшенные скульптурами. Такова сюита пражских «заград» — садов, террасообразно расположенных на крутых склонах Градчанского холма. Прихотливая смена пологих дорожек, крутых лестниц, террас, каменных беседок, боскетов, цветущих клумб образует полный очарования

неповторимый ансамбль. С террас этих садов, поднимающихся над узкой полосой прижатых к реке городских кварталов Малой Страны, развертывается панорама «Златой Праги». Интересна архитектура Выртбовского сада, осуществленная в типичном барочном стиле (ок. 1720), ив особенности террасные сады Ледебургского (ок. 1710) и Коловратского (ок. 1780) дворцов, сочетающие прихотливую позднебарочную пространственную планировку с интимными садовыми сооружениями.





*Церковь св. Троицы в Братиславе. Продольный разрез и план.*

Наиболее значительным ансамблем 18 в. является замок и парк графа Спорка в Куксе (1707-1719). Потомок одного из военачальников Габсбургов, разбогатевшего на контрибуциях и императорских пожалованиях, Спорк стал представителем

нового поколения передовых кругов дворянства 18 в. Широко образованный человек, собиратель прекрасной библиотеки, меценат и филантроп, Спорк занимал резко отрицательную позицию по отношению к официальному католичеству и к господствующим в Чехии иезуитам. Его взгляды представляли собой странную смесь янсенизма с чертами раннего просветительства. На принадлежащих ему землях он построил большую богадельню-больницу, органически вошедшую в огромный ансамбль дворцовой усадьбы. Строения ансамбля располагались на двух холмах, разделенных рекой. Оба склона были превращены в украшенный скульптурами сад. От обоих фасадов к перекинутому через реку мосту вели каменные эскалады. Сам замок не сохранился до нашего времени, уцелела расположенная на противоположном холме церковь-усыпальница с большим зданием дома призрения. На открытой площади-террасе, разбитой перед этим зданием, расположены справа и слева от церкви две группы статуй (1719). По правую сторону — аллегории добродетелей, по левую — пороков, каждая из групп возглавляется ангелами смерти.

*Матьяш Браун. Лесть. Аллегорическая статуя дворцово-паркового ансамбля в Куксе. Камень. 1719 г.*

Эти группы, как и ряд других, частично дошедших до нас скульптур ансамбля, выполнены замечательным мастером чешского ваяния Матьяшем Брауном (1684— 1738). Статуям свойственны присущие барочной скульптуре сложные пространственные развороты, повышенная экспрессия жеста, смелое применение светотеневых живописных эффектов. Однако своеобразие искусства Брауна определяется не только этими качествами и высокой степенью мастерства, с которой он композиционно связывает с архитектурной средой как каждую статую, так и целые группы, а жизненной передачей характера своих персонажей. Так, «Лесть» в образе гибкольстивой и коварно-ласковой молодой женщины в полумаске — живой тип, а не символ. Часто сами аллегорические аксессуары даны с грубовато-жизненной, почти жанровой конкретностью — крепкий, добротно скованный сундук у «Скупости», корзина со снедью у «Обжорства». Наряду с этим в кульминационном образе ангела светлой смерти мастер достигает подлинной поэтической приподнятости. Пожалуй, самой любопытной частью этого ансамбля является расположенный в глубине примыкающего к усадьбе леса так называемый Вифлеем. Человек, идущий по петляющей лесной тропе, сталкивается с каменными путником и женщиной, присевшими на край бассейна («Христос и самаритянка у колодца», ок. 1731). На окруженной купами деревьев лужайке заснула каменная Мария Магдалина. Из расщелины пещеры выползает на четвереньках обросший волосами, давно покинувший суету мира отшельник. И, наконец, в скале длинного отвесного обрыва высечены большие многофигурные рельефы, например «Видение св. Франциска» или «Чудо св. Губерта», в котором изображены и волшебный олень с распятием между ветвистых рогов, и деревья каменного леса, чьи стволы ритмически перекликаются со стволами живых деревьев.

В этой единственной в своем роде композиции, столь оригинально переосмысляющей некоторые традиции итальянской парковой скульптуры, проявились своеобразные мистические настроения, причудливо окрашивающие гуманистические искания просвещенного филантропа и его кружка. Вместе с тем здесь содержится мотив интимно-лирической связи человека с природой.

Среди других многочисленных работ Матьяша Брауна следует упомянуть ряд его скульптур, выполненных для знаменитого скульптурного ансамбля Карлова моста в Праге. Среди этих статуй истинным, хотя и несколько приподнятым драматизмом чувства отличается группа «Св. Луитгарта у распятия» (1710).

*Фердинанд Максимилиан Брокоф. Св. Франциск Ксаверий. Скульптурная группа Карлова моста в Праге. Фрагмент. Камень. 1711 г. Прага, Национальный музей.*

Вместе с Брауном над скульптурными украшениями моста работал и другой крупный скульптор этого времени, Фердинанд Максимилиан Брокоф (1688—1731)— лучший представитель целой династии скульпторов. Его сложные многофигурные композиции в большой мере связаны с традиционным типом позднебарочной скульптуры, с общим духом экстатической экспрессии, начинающей приобретать черты некоторой манерности. Правда, ранним его работам это свойственно в малой степени. В таких же его композициях с Карлова моста, как группа Заточенных в темницу мучеников (1711), отдельные персонажи отличаются чертами грубоватой и чуть наивной жизненности. Очень выразительны отличающиеся подлинной энергией и экспрессией моделировки большие фигуры негров-рабов с фасада дворца Морзинского в Праге (1714). Однако уже в блестящем по мастерству надгробии Братислава из Митровиц в церкви св. Якуба (Прага, 1717) остроумные аллегории, несколько манерная экспрессия жестов, виртуозность обработки мрамора решительно вытесняют силу и искренность чувства. В дальнейшем Брокоф создал ряд статуй, демонстрирующих незаурядную виртуозность и понимание места скульптуры в декоративно-монументальных ансамблях— церквах Яна Непомуцкого (1725), св. Петра (1728) и других.

К середине 18 в. наблюдается измельчание барочных форм, связаннное с исчезновением барочного пафоса, постепенным обмирщением и одновременно перерождением господствующей культуры. Именно в эти годы в скульптуру проникают черты изысканного жеманства, элегантности и более камерной, почти интимной декоративности, во многом аналогичной рококо. Характерно, что если мастера чешского барокко любили работать в камне, великолепно владея возможностями этого материала, то мастера-эпигоны все чаще прибегают к более податливому и послушному материалу —

дереву, широко используя раскраску и позолоту статуй. Типичны для этого периода такие работы, как кокетливо-манерная «Мадонна с младенцем» Карела Иосифа Хиернле (1740), как фигуры полуобнаженных ангелов алтаря церкви в Желихове (1770).

Монументальная живопись 18 в. развивалась по схожему со скульптурой пути от более пластически мощных и эмоционально напряженных композиций к более легким и изящно-камерным, в которых переплетались влияния как Тьеполо, так и французской декоративно-монументальной живописи рокайльного периода.

Примером живописи первых десятилетий 18 в. могут служить росписи Рейнера (фрески купола церкви Крестоносцев), Карела Коваржа и других. Для последующего периода характерна живопись позднего Рейнера (проникнутая рокайльными чертами роспись замка в Младоболеславе, 1740), Ф. Лукса (фрески монастыря в Хотешове), Ф. Шеффлера (фрески замка в Иемништах, 1754).

*Ян Купецкий. Автопортрет с сыном. Ок. 1725 г. Брауншвейг, Музей.*

Наибольшее прогрессивное значение имело, однако, искусство портрета, знавшее ряд значительных реалистических достижений. Старшим среди мастеров портрета 18 столетия был Петр Брандл (1668—1735), автор также ряда малозначительных настенных композиций. Искусство Петра Брандла развивается в рамках парадного барочного портрета. Однако его выделяет из ряда покорных последователей этого стиля решительная манера выявлять склад характера человека, его повадку (портрет Спорка;

замечательные, почти свободные от элементов парадности автопортреты). Наивысшие достижения чешского портрета связаны с именем Яна Купецкого (1667—1740)— автора, в частности, известного портрета Петра I. Купецкий работал в Венгрии, в Чехии, в Германии и внес свой вклад в развитие живописи всех трех стран. Его живопись отличает сдержанное богатство тона, тонкое владение светотенью. В лучших своих работах Купецкий преодолевает каноны парадного портрета, раскрывая сложный духовный мир человека. Это чувствуется и в двух наиболее известных его автопортретах. В «Автопортрете за мольбертом» (1710; Прага, Национальная галлерея) остро схвачен выразительный момент движения полупротянутой руки с кистью, зорко напряженный взгляд, некрасивое лицо пожилого человека, преображенное творческим подъемом. Хорошо найден контраст между спокойно-внимательным лицом красивой женщины, изображенной на холсте, поставленном на мольберт, и мужественной одухотворенностью самого художника.

В конце 18 в. традиции барокко и рокайльные влияния стали вытесняться классицизирующими и окрашенными чертами сентиментализма тенденциями.

Словакия, попавшая еще в средние века в подчинение венгерским королям, была впоследствии включена вместе с Венгрией в состав многонациональной империи австрийских Габсбургов.

Первые памятники барокко создаются в Словакии в 1630-х гг.; их примером является церковь в Трнаве (1637). Однако господствующим стилем барокко становится здесь лишь к концу 17 в., получив особое развитие в юго-западной Словакии, особенно в Братиславе. Среди значительных памятников следует упомянуть братиславскую церковь св. Троицы с двухбашенным фасадом (1717— 1725) (рис. на стр. 421), а также построенную местным мастером Томашем Корноши церковь францисканцев в Кошице (1728). Особого упоминания заслуживает изящная по своим пропорциям

позднебарочная монастырская церковь св. Елизаветы в Братиславе (1739—1741; архитектор Ф. А. Пильграм).

Своеобразное переплетение рококо с чертами раннего классицизма отличает сооружения, воздвигаемые во второй половине 18 в., например дворец примагора в Братиславе (1718).

Изобразительное искусство было тесно связано с художественным оформлением воздвигаемых храмов и дворцов. Таковы отличающиеся своей несколько театральной маэстрией работы Р. Доннера («Св. Мартин на коне», 1732; Братислава, собор). Плафонные росписи Ф. Маульберча и И. Кракера (церковь св. Троицы и др.), росписи в церкви св. Елизаветы П. Трогера (вторая треть 18 в.) свидетельствуют о плодотворном использовании опыта итальянских мастеров.

С 1770-х гг. в условиях нарастающего кризиса феодальной империи Габсбургов интенсивность художественной жизни несколько ослабевает. Новый подъем искусства Чехии и Словакии, наступивший в 19 в., уже будет связан с пробуждением национального самосознания чешского и словацкого народов.

## Искусство Венгрии

А.Н.Тихомиров

С 1526 по 1686 г. основные области Венгрии находились под игом турецких захватчиков. Уцелевшие от погрома северная часть и задунайский край вошли в состав австрийской монархии Габсбургов; Трансильвания образовала государство, вассальное по отношению к Турции.

До последнего времени историки искусства рассматривали этот период как перерыв в художественной жизни страны. Однако новейшие исследования существенно изменяют этот взгляд, и сейчас 17 век предстает как время острой

общественной борьбы, находившей свое отражение и в искусстве. Это была прежде всего борьба за освобождение страны от турок — утверждение веры в то, что будущее изменится и будет достойным великого исторического прошлого. Это была борьба растущего бюргерства против феодалов, наконец — вероисповедная борьба католиков и протестантов, чрезвычайно обострившаяся в первой трети 17 в., в период наступления контрреформации.

Каждое из этих противоречий порождало своеобразные явления в искусстве. Даже в «королевской» (австрийской) Венгрии, где столько крупнейших магнатов были прислужниками габсбургского трона, во многих замках стало обычным украшать стены парадного «рыцарского» зала целыми сериями портретов древних венгерских королей. Большинство этих памятников или погибло, или сильно пострадало от последующих поновлений. Одним из наиболее характерных остатков является роспись в замке Турзо в Нодь-Битче (1631).

Классовая борьба бюргерства и феодалов нередко отражалась в художественном оформлении городских ратуш. Эти стенописи (к сожалению, погибшие) пытались показать преимущества буржуазного управления и «безбожный характер деспотизма» (например, декоративная роспись ратуши в Шопроне).

Значительную роль в это время в Венгрии играла и гравюра, связанная с иллюстрированием книг. Инициатором гравюры в Венгрии был бургомистр города Шопрон гуманист Криштоф Лакнер (1571—1631), занимавшийся в качестве дилетанта ювелирным делом и гравированием. Около 1620 г. он награвировал вид родного города. Широкое развитие получила гравюра политического значения, взяв на себя в известной степени задачу широкой и наглядной информации о важнейших, в первую очередь военных событиях. К концу века чрезвычайно распространились гравюры, изображавшие освобождение Буды от турок. Гравюра стала полем и орудием борьбы протестантов и католиков. Центром протестантской

гравюры стал Эперьеш, где работал венгерский гравер Михай Яраи (ок. 1668). Заметное место в венгерской гравюре 17 в. занял эстергомский епископ, бывший крепостной Дьёрдь Селепченьи (1595—1685), в 1650—1660-х гг. выполнивший портретные гравюры кардинала Петера Пазманя и короля Фердинанда IY в соответствующем обрамлении барочных завитков, мифологических фигур, свитков, труб и т. п. Из иностранных граверов особенно примечательны оба Яноша Шпильбергера (оба уроженцы Кошице): они были одновременно и живописцами, писали и гравировали пейзажи и фигурные композиции.

Гравюры и гравюрные сборники нередко служили как бы оригиналами для росписей на исторические и военные патриотические темы. В 1652 г. в Вене вышла серия гравюр аугсбургского гравера Элиаса Видемана (работал ок. 1640—1646 гг. в Братиславе) — «Венгерские короли». Некоторое время спустя, в 1664 г., верховный судья, влиятельный венгерский магнат и патриот Ференц Надашди заказал нюрнбергским мастерам аналогичный сборник гравюр «Маузолеум». Этот сборник приобрел чрезвычайную популярность: в обстановке чужеземного гнета он противопоставлял владычеству Габсбургов «австрийской» части Венгрии национальных героев и королей.

Наступление католицизма, игравшего особенно реакционную роль, усилилось в Венгрии с 1630-х годов. Контрреформация, несмотря на обеднение страны находила огромные средства для того, чтобы заново и по возможности наиболее ослепляющим образом влиять на свою паству во вновь сооруженных, обновляемых и расписываемых церквах. В австрийской, «королевской» части Венгрии особенно широко привлекались работавшие там представители итальянского барокко. Построенные церкви, например церковь бенедиктинского монастыря в Дьёре и другие, по своим архитектурным формам следуют как образцу церкви Джезу в Риме. Декор же этих церквей носит типично барочный характер. Так, росписи потолков расчленены пышной, иногда белой, иногда цветной, частью позолоченной лепниной на

большое число медальонов и отдельных панно самых разнообразных очертаний. В некоторых из них появляются пейзажные мотивы тонкого рисунка (например, плафон церкви св. Игнатия в Дьёре; 1744—1747). После разгрома турок соединенными австро-венгерскими войсками на разрушенных местах стали воздвигаться новые, еще более пышные церкви. В Больдогассоне в церкви Богородицы (освящена в 1685 г., закончена в 1702 г.) потолок украшен лепниной, как и в упомянутых выше более ранних постройках, но более плоской. Роспись — сцены из жизни Христа — приписывается Луке Антонио Коломбо (1661—1737). Надо отметить, что и протестанты Венгрии не чуждались живописи в своих церквах. Не имея столько средств, как католики, они старались использовать силы менее требовательных отечественных художников, а также реже прибегали к поновлениям, более тщательно сохраняя имеющиеся памятники. Композиций на светские темы сохранилось очень мало. Как на пример можно указать на батальную сцену в Шарварском замке Ференца Надашди. Художественное качество этих изображений невысоко.

Но живопись входила в быт не только в этих формах; чрезвычайно устойчивым было обыкновение (как в кругах дворянства, так и бюргерства) изготовлять для похоронных обрядов портреты усопших, их гербы, а также эпитафии. Портреты, иногда в рост, преследовали задачу точно запечатлеть черты покойного, но не отличались большими художественными достоинствами.

В 17 в. можно назвать несколько имен венгерских художников, составивших себе имя за рубежами своей родины, но прибавлявших к своей подписи слово hungarus (венгр). Таковы Якоб Богдань (ок. 1660—1724; работал в Лондоне), портретисты Янош Привитцер (работал в Англии и Испании в 1627—1647) и Янош Шпиленбергер (Шпильбергер) (1628—1679; работал в Германии и Австрии), автор своеобразных натюрмортов Тобиаш Страновиус (1684—1724) и другие.

* * *

В конце 17 века турецкие захватчики были изгнаны из страны, но австрийское правительство было склонно рассматривать «освобожденную» страну скорее как военную добычу, чем как полноправную часть своего отечества. Национальное угнетение принимало крайние формы; кровавые подавления недовольства доводили народ до отчаяния. Восстание следовало за восстанием. В течение первого десятилетия 18 в. вся Венгрия была охвачена одним из самых мощных вооруженных восстаний народа против Габсбургов. Эта борьба, которую возглавил Ференц Ракоци II, приняла характер настоящей народной войны.

В венгерском изобразительном искусстве этот исторический период связан с новым этапом в развитии портрета.

Весьма тесно связан был с венгерским искусством чешский художник Ян Купецкий (1667—1740). Им был написан в высшей степени выразительный портрет воина в латах, при мече, с беспокойно мятущимся взглядом жестокого лица (ок. 1703; Будапешт, Национальная галлерея). В этом портрете ярко ощущается время острейших конфликтов и суровой борьбы.

Среди венгерских художников 18 в. Адам Маньоки (1673—1757)—самое значительное явление. Обстоятельства перебрасывали его от одного двора к другому. В 1703—1707 гг. он был придворным портретистом в Берлине, а с 1707 по 1711 г., в самый разгар вооруженного восстания, был художником Ференца Ракоци II. После Сатмарского мира 1711 г. и эмиграции Ракоци Маньоки работал в Гданьске, а затем, с 1712 по 1723 г., у польского короля Августа. С 1724 по 1731 г. Маньоки снова пишет портреты в Венгрии; после 1731 г. работает в Саксонии и умирает в Дрездене придворным художником саксонского курфюрста. В творчестве Маньоки заметна изменчивость и неровность манеры. Пышный саксонский двор диктует ему язык барочного парадного портрета с париками, латами, колоннами и драпировками; в

венгерских портретах 1720-х гг. нет этого блеска, столь чуждого протестантской среде бывших приверженцев Ракоци.

*Адам Маньоки. Портрет Ференца Ракоци. 1709 г. Будапешт, Национальная галлерея.*

К лучшим работам Маньоки относится автопортрет (Будапешт, Национальная галлерея), в котором он изобразил себя без всякого приукрашивания как ремесленника за работой, в расстегнутой рубахе. Еще значительнее портрет Ференца Ракоци II, написанный около 1709 г. (Будапешт, Национальная галлерея). Это не только исторический

документ, но и художественный образ народного вождя, в который художник вложил народное понимание идеала моральной и физической красоты. Это не только воин в богатом национальном наряде магната, это и трибун, который был способен написать обращение к народам Европы о «раскрывшихся ранах».

После Сатмарского мира 1711 г. и эмиграции Ракоци габсбургская Австрия стала распоряжаться всей Венгрией, приспособляя ее в качестве аграрной колонии к потребностям своей империи. Но в подавлении сопротивления помимо террора необходима была агитация, направленная на перестройку сознания всех классов венгерского народа. Ведущую роль играла при этом католическая церковь, и главным образом иезуиты, которые строили церкви и лицеи, расписывая их возможно более впечатляющим образом. Этим объясняется, что на протяжении трех четвертей 18 в. в архитектуре и изобразительном искусстве Венгрии преобладающее положение занимали произведения, связанные с церковными заказами.

Австрийские правители строили в Венгрии немного, лишь изредка пытаясь какой-нибудь огромной постройкой напомнить о своем могуществе. Так была предпринята переделка, собственно, постройка заново дворца в Буде (не сохранился). Другая постройка — воздвигнутый Антоном Эрхартом Мартинелли (1684—1747) Дом Инвалидов, превращенный позднее в ратушу. Это огромное четырехэтажное, с четырьмя внутренними дворами здание имеет даже на узких фасадах по двести окон. Архитектор тщетно пытался оживить его монотонность тосканскими пилястрами и входами — выступами ризалитов, украшенными скульптурой.

Большой интерес представляют новые католические церкви и замки магнатов. Однако эта архитектура — впрочем, довольно однообразная — не достигала уровня итальянских, немецких или французских образцов, которым в той или иной степени подражала. К лучшим образцам относятся иезуитская

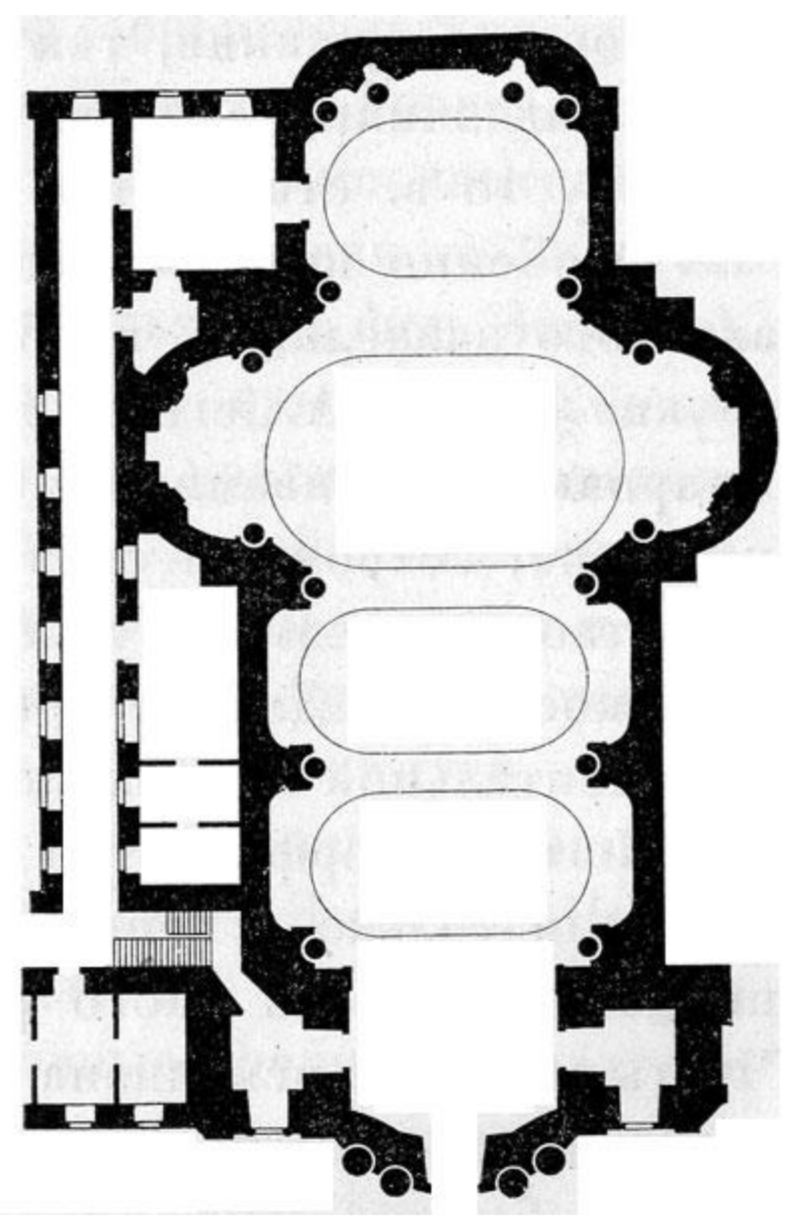
церковь в Тренчине, построенная в 1711 — 1712 гг. учеником Андреа Поццо Кристофом Таушем (1673— 1731); иезуитская церковь в Надьсомбате (Трнаве); к этому же типу приближается и университетская церковь в Будапеште (1736—1742), церковь миноритов в Эгере (1758—1773) (рис. на стр. 429).

Более интересное и своеобразное развитие являют фресковые росписи, в особенности алтарные и плафонные, как в церквах, так и в других подведомственных церкви учреждениях.

Примерно до 1730 г. в Венгрии ведущие позиции в строительстве и живописных росписях занимают иностранцы: Давиде Антонио Фоссати (1708—1779), Готтлиб Антон Галлиарди (работал в 1720-х гг.) л особенно Антонио Галли Биббиена (1700—1774). Они создают на стенах и плафонах католических церквей виртуозные иллюзорные изображения архитектуры.

В Тренчине задачи очень широко задуманных купольных архитектурных живописно-иллюзорных росписей решает и Кристоф Тауш. При этом Тауш иногда погружает в тень одну часть написанного им купола, выделяя светом другую часть. Эти в основном бесфигурные росписи в церквах иезуитов постепенно вытесняются иными, где изображенная архитектура становится лишь обрамлением фигурных живописных композиций. В общем эти композиции таких мастеров, как Г.-А. Галлиарди или М. Альтомонте (1657—1745), Каэтано ди Роза (1686/90—1770), отличаются помпезным декоративизмом довольно шаблонного типа. Постепенно с 1730-х гг. итальянцев начинают вытеснять в венгерских постройках австрийские мастера— «венский Апеллес» И.И. Мильдорфер (1719—1775) и его учитель Пауль Трогер (1698—1762), а также живописцы Бергель, Самбах и многие другие. Живопись этих художников более светлая и легкая, иногда ближе к причудливой занимательности рококо, чем к тяжеловатой пышности барокко. Постепенно начинают выделяться приезжие художники, которые на долгие годы, а

иногда и на всю жизнь связывают свое творчество с Венгрией; среди них в особенности выделяются Иоганн Кракер, Иоганн Цимбал и более всего — далеко превосходящий их по таланту Маульберч (1724—1796). Франц Антон Маульберч немало работал в Австрии, Чехии и Германии, но последние сорок лет своей жизни больше всего в Венгрии. Будучи и станковым живописцем, Маульберч в Венгрии проявил себя главным образом как мастер монументально-декоративных росписей. Особенно выделяется своеобразием и силой темперамента, блеском колорита одна из его ранних работ — роспись небольшой церкви в местечке Шюмег, недалеко от Балатонского озера (1758). Вдоль верхней части главного нефа церкви Маульберч поместил шесть композиций, по три с каждой стороны (среди них особенно интересны «Поклонение волхвов», «Поклонение пастухов», «Распятие»). В этой живописи, в ее несдержанной смелости и фантазии чувствуется влияние венгерской эмоциональности. Все насыщено светом и цветом, телесной жизненностью, порой необузданным движением.



*Матиаш Герль. Церковь миноритов в Эгере. План.*

Красивые и темпераментные фрески Маульберча сохранились также в Фельтороне, в Секешфехерваре, в Сомбатхее. Маульберч становится мастером многофигурных огромных композиций; то он создает образы «венгерских святых» (фреска собора в Дьёре, 1772—1781), то «всех святых» (1792—1793; Эгер, лицей), то погружает в лучезарно мерцающую синеву ряды и группы удаляющихся и уменьшающихся фигур или перекрещивает картину ракурсами огромных архитектурных массивов. Этим поздним

композициям часто присущи декламация, театральность, пустая шумливость.

К 1780-м гг. в связи с формированием буржуазных отношений начинают меняться и художественные вкусы; потребностям зрителя может отвечать лишь иное, более рассудительное и рассу ждающее искусство. Это учитывают и церковные заказчики. Одним из характерных мастеров переходного периода был Кракер (1717—1779). Иоганн, или Янош, Кракер родился в Вене и умер в Эгере, где им в период между 1765 и 1778 гг. было выполнено много фресковых росписей, значительная часть которых погибла. На его работы оказал сильное влияние один из виднейших епископов того времени, меценат Карой Эстерхази; указания и настояния заказчика требовали вместо туманного пафоса и барочной динамики большей повествовательной ясности и известной трезвости прозаического рассказа.

Одна из наиболее характерных работ Кракера, сохранившаяся до сих пор, — роспись епископской библиотеки в эгерском лицее. Уже по самому своему обрамлению (вытянутый четырехугольник с закругленными углами) эта роспись отличается от других, более типичных барочных росписей. Очень непритязателен ее колорит — черные, охристо-желтые, бело-серые краски. Чинными рядами вдоль стен располагаются фигуры участников Тридентского собора, занятые с беспристрастием чиновников обсуждением своих догм. Даже небесная молния, испепеляющая еретическую книгу, валяющуюся у ног зрителей первого ряда, имеет крайне прозаический вид зигзагообразной медной проволоки и отнюдь не говорит о какой-то «потусторонней» стихии. Впрочем, этот эпизод никого из участников изображенного совещания и не волнует. Но осязательность всего зрелища доведена до большой завершенности, до иллюзорности.

Остальные современники Маульберча, так же как и последующие художники, значительно ему уступают по таланту и широте темперамента. Тем не менее среди многих имен должны быть выделены Франц Сигрист (1727—1803) и

исключительно плодовитый Иштван Дорфмейстер Старший (1729—1797). Они были южнонемецкими и австрийскими художниками, но каждый из них под влиянием среды на венгерской почве находит в своем творчестве новые ноты как в отношении идейного содержания, так и в отношении формы. Влияние оказывали не только сами заказчики, «князья церкви», но и просветительские круги, голос которых к концу 18 в. становится все громче.

Особенно интересна одна из светских росписей Сигриста в Эгере — потолок актового зала лицея, изображающий «Четыре факультета», своего рода «апофеоз науки» (1781). Аллегорический момент в этой интересной композиции вытесняется жанровыми мотивами: врачи анатомируют труп, лечат больных, химики заняты у реторт, астрономы стоят у телескопов и т. д. Не лишено интереса и то обстоятельство, что немало участников этой композиции одето в национальные венгерские костюмы. Для Венгрии это было первым значительным памятником светской монументальной живописи.

Иштван Дорфмейстер является одним из тех иностранных мастеров, которые работали только в Венгрии, и, таким образом, может считаться венгерским живописцем. Он очень много работал в Шопроне, расположенном близко к Австрии. Часть росписей исполнена еще вполне в плане барочной монументальной живописи: сильные ракурсы куполов и лестниц, группы фигур с развевающимися драпировками, в бурных движениях и т. п. Дорфмейстер вводит в них моменты асимметрии, контрасты больших масс. И в его творчестве новые тенденции постепенно обнаруживаются со все большей определенностью, хотя, быть может, и не приводят к новому, более высокому художественному качеству. Дорфмейстер, как бы воскрешая и продолжая светские росписи 17 в. и оживляя традицию гравюр, пытается ввести в барочную церковную фреску патриотические темы национальной истории. Но лучшие работы Дорфмейстера не эти, а плафонные росписи приходской церкви в Часаре («Проповедь Петра» и «Передача ключей», 1775—1776). В них видна известная композиционная

изобретательность. Гораздо менее интересны его фрески с историческими сценами, хотя он занимает целые церковные плафоны и стены церквей батальными сценами патриотического содержания (Сигетвар и Сентготхарт), повествуя о ратных подвигах венгерского военачальника Зриньи. По существу, это уже примеры светской живописи, не имеющей связи с церковными задачами, и появление ее в церкви производит неубедительное впечатление. Неприятен часто очень белесый колорит Дорфмейстера.

Помимо памятников искусства, создававшихся по заказам церкви и «короны», существенное значение имело частное строительство магнатов. Эти дворцы своеобразно характеризуют художественную культуру Венгрии данного периода, хотя строителями их являлись иностранцы.

Одному из лучших мастеров австрийского барокко Иоганну Лукасу фон Гильдебрандту (1668—1745) в Венгрии принадлежат два прекрасных произведения раннего периода его творчества. Это дворец графа Гарраха в Фельтороне и особенно его прообраз—дворец в Рацкеве, построенный для Евгения Савойского, отмеченный соразмерностью частей и необычайным изяществом. Знаменитый строитель венского Бельведера и в венгерских постройках сумел соединить черты репрезентативности с некоторым уютом, развив ризалиты здания и выделив вход с его арками, нишами и увенчивающим центральную часть куполом волнистого очертания.

Замечательны также дворцы, которые Андреас и Иозеф Мейергоферы построили другим вельможам — дворец в Гёделё для фаворита Марии Терезии Грассалковича (1744—1750), дворец Петерфи в Будапеште и другие. Самым импозантным из Этих дворцов («венгерским Версалем») является дворец Эстерхази в Фертёде (1762—1776; строитель его не установлен; вероятно, это эльзасец фон Экгольм). Дворец наиболее красив со стороны огромного курдонера, крылья и флигеля которого, продолженные конюшнями, смыкаются у ворот красивого кованого узорочья. Фертёдский дворец с его парком, беседками Дианы, китайской комнатой, фарфоровой

комнатой, оружейной, картинной галлереей, кукольным театром и т. п. послужил в какой-то мере примером для провинциальных помещичьих усадеб, которые в зависимости от средств заводили и комнаты в китайском духе и даже «отшельнические кельи» с дверями из древесной коры. Сохранившиеся остатки рокайльных росписей имеются в ряде провинциальных усадеб — Эделене, Петервашаре, Моноке и в некоторых других. Они редко выходят за рамки курьезной занимательности; на стенах и потолках изображены забавные фигуры кавалеров и дам, иногда охотника, целящегося в посетителя, иногда хозяина в кресле с трубкой в руках.

*Дома на Ратушной площади в Шопроне (совр. площадь Белояниса). 18 в.*

В барочных замках вельмож второй половины 18 в. наметились черты перехода к классицизму. Но барочные элементы долго еще применялись в строительстве частных домов буржуазии, украшая фасады, ворота, наличники окон совсем небольших построек. Они, например, придают своеобразную прелесть площадям и улицам города Шопрон.

Скульптура не занимала в искусстве Венгрии 18 в. такого значительного места, как живопись и архитектура. Но и здесь могут быть отмечены интересные работы, главным образом австрийских скульпторов, внесших своеобразно венгерские черты в скульптурное оформление.

Выразительные статуи для барочных церквей создал в Венгрии австрийский скульптор Иоганн Антон Краусс (работал ок. 1769—1773). Этот мастер пафосной пышной декламации умело использовал в своих церковных алтарных декорациях и цвет, и золото, и театральную мимику, и выразительность жестов, и сложную динамику драпировок (например, фигура епископа в соборе в Ясо, коленопреклоненный Ференц Борджа в иезуитском храме в Эгере и др.). Церковные алтари Этой эпохи совмещают черты храма, дворца и театра. Золоченые, высоко вознесенные балдахины увенчивают сложные, перегруженные орнаментом сооружения. Колонны с узорчатыми, мерцающими позолотой капителями образуют затененные ниши, из которых с манерной аффектацией выступают сильно жестикулирующие, повышенно экспрессивные фигуры святых; гирлянды золотых цветов несут похожие на амуров порхающие ангелы. Среди ценных деревянных скульптур этой эпохи надо выделить фигуры св. Иеронима из Тиханьского аббатства, а также св. Роха из Эгервара (ок. 1755; Будапешт) с замечательно переданным выражением страдания и очень сдержанной и гармонической расцветкой. Предположительными их авторами считают Шебештьена Штульгофа и Ф.-Я. Штрауба. В них видны живые

традиции как венгерской, так и южнотирольской деревянной резьбы.

Но постепенно искусство это все больше приобретало характер напыщенной декламации, становящейся все более холодной и внешней. Оно изживало себя. Зато продолжала жить и неожиданно ярко проявила себя никогда не прекращавшая своего развития народная деревянная скульптура. Особенно замечателен один из ранних памятников — «Алтарь страстей» церкви в Ньирбаторе (1737). Это сооружение имеет несколько ярусов. В верхнем из-за перил небольшого балкончика выступают фигуры Христа, Пилата, воина и двух первосвященников. Ниже — четыре сцены поругания, бичевания Иисуса и несения креста. В центре — распятие; у самого основания алтаря внизу — погребенный Христос. Иллюзорно раскрашенные деревянные статуи объединены в религиозных композициях, носящих наивно-повествовательный, жанрово-бытовой характер. Так, Симону Киренеянину, который должен помочь Христу нести крест, придан типический облик цехового ремесленника 18 века. Это искусство, совмещающее скульптуру и живопись с театром, благодаря непосредственности и искренности чувства, наблюдательности и мастерству народного художника-резчика сохраняет свое художественное значение и по сей день.

В прикладном искусстве 18 в. развился новый вид оформительского творчества— кованое железо. Генрих Фассола (1730—1779) широко вводит в обиход очень красивые изделия, вносящие в облик венгерских городов особую ноту (ворота, оконные решетки, фонари, лестничные перила и т. п.).

*Якоб Фельнер. Лицей в Эгере. 1765-1785 гг. Центральная часть фасада.*

Конец 18 в. ясно свидетельствует о наступающем переломе. Такие симптомы, как отказ Иосифа II от откровенно насильственных методов онемечения подвластных ему народов, постепенное падение значения церкви, якобинский заговор, за которым стояли два тайных общества, появление и развитие просветительской литературы, — признаки нового века. Даже в церковном зодчестве угасающее барокко сменяется трезвым и несколько прозаическим искусством Якоба Фельнера (1722—1780), переход к классицизму которого порой проявляет себя в таких сдержанно-строгих зданиях, как лицей в Эгере. Однако бесчисленные варианты

построенных им церквей с высоким фасадом, с двумя четырехгранными башнями по бокам скорее свидетельствуют о конце старого, чем о начале нового. 18 век изживает себя. Наступают иные времена, применительно к которым можно будет в полную силу говорить не только об истории искусства в Венгрии, но и об истории венгерского искусства.

## Искусство Польши

В.Я.Бродский

С конца 1560-х гг. в истории Польши начинается новый период, характеризующийся господством феодальной знати. Начало этого периода отмечено Люблинской унией 1569 г., оформившей создание польско-литовского государства в виде шляхетской Речи Посполитой. В конце 16 и в начале 17 в. происходили увеличение внешнего блеска Речи Посполитой, обогащение магнатов и некоторый подъем ремесла и торговли в польских городах, крупнейшим из которых в этот период становится Варшава.

Однако с самого начала своего существования дворянское государство, господствующей силой которого были магнаты, несло в себе зерно внутренней слабости, заключающееся в неразрешимых экономических, политических и национальных противоречиях. Эти противоречия привели к длительному кризису, а затем и к окончательному уничтожению Речи Посполитой в конце 18 в., к ликвидации дворянского государства и к потере польским народом национальной независимости.

Эгоистическая политика магнатской верхушки, надолго закрепившая законодательными актами право шляхты на отказ от повиновения королю, воспрепятствовала созданию абсолютной монархии и внутренней консолидации государства, вопреки национальным интересам польского народа. Своекорыстие и жадность магнатов непрерывно вовлекали Польшу в многочисленные войны, расшатывавшие

экономику страны и наносившие, тяжелый ущерб ее хозяйственному и культурному развитию.

Магнатство всемерно усиливало крепостной гнет для увеличения своих доходов и к середине 17 в. повело с той же целью неуклонное наступление на бюргерство, на права и привилегии городов. Подобная экономическая политика привела вместе с разорением страны в результате войн второй половины 17 и начала 18 в., ведшихся на территории польского государства, к тяжелому упадку ремесел и торговли, к обнищанию городов и развалу сельского хозяйства.

* * *

В польском изобразительном искусстве второй половины 16 — начала 17 в. происходила борьба между гуманистическими и рационалистическими традициями искусства дольского Ренессанса, обладавшего ярким национальным своеобразием, с одной стороны, и аристократически-церковными, космополитическими тенденциями — с другой. При королевском дворе и при дворах магнатов надолго закрепляются иностранные художники, и польские имена все более и более отодвигаются на задний план в польском искусстве. Национальная струя в польском искусстве рассматриваемого периода вплоть до середины 17 в. сохраняется более всего в народном искусстве и в творчестве польских мастеров, работавших над выполнением скульптурного и живописного декоративного убранства зданий, которые создавались в основном по проектам и под руководством иностранцев. Польские мастера вносили в эти работы свои оригинальные идеи и национальные декоративные мотивы, но, играя лишь подчиненную роль, не могли изменить основной направленности искусства польского барокко в целом.

В то же время при значительных отрицательных последствиях господства иностранцев приезжие мастера вносили в польское искусство многие высокие профессиональные достижения и этим способствовали дальнейшему подъему искусства на последующем этапе его

развития. Особенно существенная роль в этом процессе принадлежала тем иностранным художникам, которые надолго селились в Польше, входили в польскую общественную среду и отвечали своим искусством на запросы ее передовой части, а не только правящего класса Речи Посполитой.

Со второй половины 16 в. на развитии польского искусства сказывается усиление могущества и богатства светских и церковных магнатов, что способствует расширению строительства замков и церковных сооружений. В этот период, особенно с конца 16 — начала 17 в., от художников требуется достижение впечатления пышности, великолепия, богатства и репрезентативности. В результате с этого времени в польском искусстве господствующее положение начинает занимать дворцовая и церковная архитектура в комплексе с монументально-декоративной светской и религиозной скульптурой и живописью, а также аристократический репрезентативный портрет. Реалистические и гуманистические традиции в искусстве Польши периода Возрождения начинают постепенно вытесняться новой, более пышно-репрезентативной тенденцией, предвосхищающей появление барокко.

Наряду с этим развивается и городская архитектура муниципальных сооружений и городских домов знати, с которыми соперничают в великолепии декоративного убранства дома бюргерского патрициата. Сохраняя традиции ренессансного зодчества в своей планировке и основных чертах архитектурного решения, светские постройки начинают все более обильно украшаться пластическим декором. В этом проявляется воздействие складывающегося барочного искусства. Фасады зданий теряют свою ясность и простоту, сплошь покрываясь каменной орнаментальной и фигурной резьбой. Все более изощренными в своем рисунке делаются аттики, подчас также украшенные различного рода скульптурными изображениями. Яркий пример таких построек — дома начала 17 в. в городе Казимеже на Висле (дом «Под святым Николаем», дом «Под святым Христофором» и другие). Подобного рода декор встречается и в церковных сооружениях

польской провинции (костелы в Казимеже, Голомбе и другие). Все эти постройки возводились, как правило, местными мастерами, и именно в них следует искать некоторые своеобразные черты польского барокко, наложившие впоследствии отпечаток и на строительство крупных городов. Самым характерным является изобилие скульптурного декора как на фасадах, так и в интерьере. Порой эта декорация весьма плоскостна и покрывает поверхности стен своеобразным резным ковром.

Одновременно церкви главных центров Польши строятся в духе итальянского барокко, распространяемого орденом иезуитов, приобретшим большую силу в стране. Одним из наиболее характерных его образцов является костел Петра и Павла в Кракове (1605—1619), построенный по образцу церкви Джезу в Риме североитальянскими архитекторами Джан Мария Бернардони (1541 —1605) и Джованни Тревано (ум. после 1641). Член ордена иезуитов, Бернардони в 1582 г. был послан в Польшу для руководства строительством орденских зданий и работал здесь до конца жизни. Тревано с 1599 до 1619 г. был главным архитектором Королевского замка в Кракове и заканчивал строительство костела после смерти своего предшественника.

К концу 17 в. польская архитектура постепенно приобретает все большую самобытность. И хотя сооружение многих построек ведется по проектам пришлых архитекторов, они вынуждены считаться с местными вкусами и традициями.

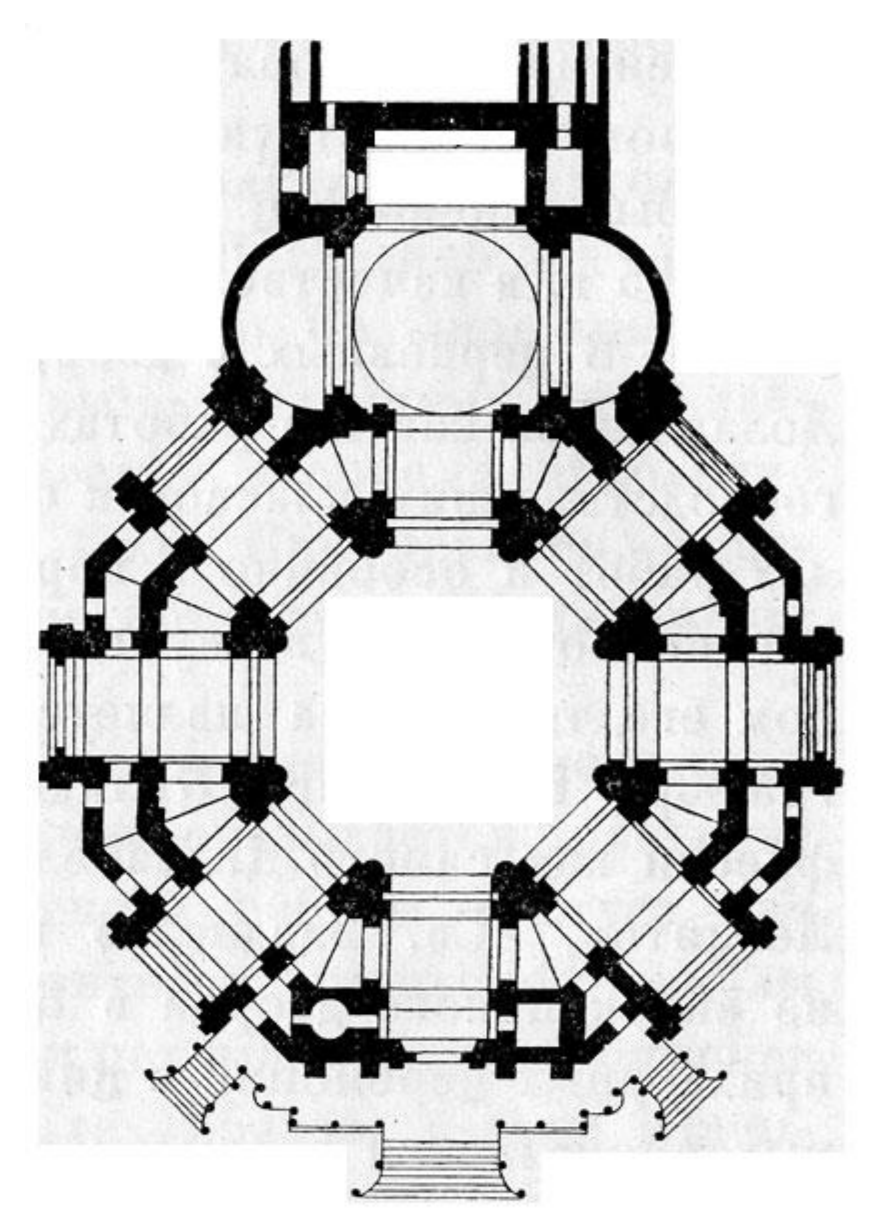
Большое место в зодчестве этого периода заняло дворцовое и усадебное строительство. Один из интереснейших памятников этого рода — дворец в Вилянуве под Варшавой (1680—1692, архитекторы А. Лоччи и И. Белотти). Здание состоит из центрального двухэтажного корпуса, одноэтажных галлерей и замыкающих ризалитов, оформленных в виде башен (одна из башен, а также боковые крылья были достроены позднее, в первой половине 18 в.). Дворец довольно скромен и сдержан по своим формам и вместе с тем производит праздничное, нарядное впечатление. Главная роль

в создании этого впечатления принадлежит богатому пластическому декору, вьющемуся по стенам здания. Здесь ощущается определенная перекличка с традициями польской архитектуры начала века. Новым для этого дворцово-усадебного здания по сравнению с ренессансными замками является тесная связь с природой. Здание все обращено к парку. Окна, начинаясь почти от уровня земли, сливают интерьеры с природным окружением. Помещения дворца были украшены лепниной и живописными панно работы польских мастеров.

Дома зажиточных горожан в конце 17 в. во многом продолжают традиции начала столетия. Скульптурный декор фасада делается порой еще богаче и пышнее, ограничиваясь, однако, орнаментальными узорами (например, дома в Торуни).

Церковная архитектура конца 17 в. также приобретает более самостоятельный характер. Типичным образцом польского барокко этого времени можно считать костел Визиток в Кракове (1682—1695), построенный Франциско Солари. Сочная, даже чрезмерная пластика архитектурных членений и скульптурного убранства свойственна как фасаду, так и интерьеру этого храма. Одно из наиболее

Значительных зданий этого стиля — познанский костел иезуитов. Он отличается исключительно пышной разработкой интерьера, богатством декоративной резьбы, лепки и росписи. Начатый около 1653 г. Фомой Пончино, он был достроен около 1701 г. Яном Катеначи, много строившим в Познани и других городах Польши. Ему принадлежит и костел филиппинцев в Гостыни, начатый строительством в 1675 г..



*Ян Катеначи. Костел филиппинцев в Гостыни. План.*

Одновременно складывается более скромный тип обработки церковного фасада при помощи ярусов многочисленных пилястр и ниш. Этот прием можно проследить на протяжении почти всего 17 столетия— костел в Радзыни Подляски 1641 г., костел бернардинцев в Кракове 1670—1680 гг. архитектора Христофора Мерошевского, кармелитский костел в Познани (вторая половина 17 века).

Крупнейшим мастером конца 17 — начала 18 в. был уроженец Утрехта Тильман ван Гамерен (1632—1706). Тильман

работал в Польше с 1666 г., занимая пост королевского инженера, и оставил ряд крупных архитектурных произведений. Его постройки носят более строгий и величественный характер, в них с большей силой, чем в работах его современников, сказываются ноты классицизма 17 века. К лучшим его произведениям относятся костел женского монастыря Святых таинств (костел Сакраменток) в Варшаве (1688—1689) и костел св. Анны в Кракове (1689—1703). Особые заслуги принадлежат ему в области дворцового строительства. Во дворце в Неборове (1690—1696) Тильман создал классический тип польской загородной двухбашенной дворцовой постройки с превосходно спланированным садово-парковым комплексом. Перестроенный им так называемый Дворец Речи Посполитой (дворец Красинских) в Варшаве (1682—1694) является наиболее выдающимся зданием подобного рода в польской архитектуре этого периода.

*Костел Визиток в Варшаве. Ок. 1728-1761 гг. Западный фасад.*

*Дворец «Под жестью» в Варшаве. Ок. 1720 г. Главный фасад.*

В первой половине 18 в. в Польше развивается позднее барокко с преувеличенной декоративной усложненностью членений, изогнутостью линий, легкостью и дробностью форм. Эти тенденции подкрепляются приглашением в Польшу саксонскими курфюрстами, занимавшими польский престол, таких немецких архитекторов, как Маттеус Даниэль Пеппельман. Ему, в частности, принадлежит план перестройки

Королевского дворца в Варшаве. В этом духе строится множество церквей монастырских комплексов, коллегий (цистерцианский монастырь в Любёнже, костел в Кшешуве, костел Визиток в Варшаве). Фасады этих зданий расчленены массой выступов и ниш, украшены множеством декоративных лепных деталей, статуй, башнями причудливого рисунка. Более сдержан по своим формам дворец «Под жестью» в Варшаве.

В связи с развитием дворцового и церковного строительства особое место в польском изобразительном искусстве 17 и первой половины 18 в. приобретает монументально-декоративная, религиозная и историческая живопись. Крупнейшим мастером господствующего направления в польской живописи первой половины 17 в. был венецианец Томмазо Доллабелла (ок. 1570—1650), приглашенный в Краков ок. 1595 г. в качестве придворного художника и проживавший в Польше до конца жизни. В церковных и дворцовых росписях в Кракове и в Белянах и в картинах Доллабеллы, как и в работах его учеников, сказываются требования, предъявляемые господствующим классом к официальному искусству. Однако в то же время в деталях работ и особенно в портретах и гравюрах Доллабеллы звучат яркие реалистические мотивы, чувствуется внимательное наблюдение жизни. Характерным образцом его творчества является живописный портрет Сигизмунда III, известный по гравюре Вольфганга Килиана (1581—1662), а также многочисленные полотна и фрески как самого Доллабеллы, так и его учеников и последователей («Битва при Лепанто», «Св. Владислав и нищие»—Беляны, костел камедулов; цикл фресок из епископского дворца в Кельцах). Здесь мы видим, что наряду с изображением придворных церемоний в цикл введены отдельные бытовые фигуры и сцены, в которых проявляется стремление к точному жизненному изображению типов и обстановки. Феодально-католическая реакция настойчиво тормозила развитие реалистических тенденций в живописи, но не могла их окончательно подавить. Это видно, например, в «Сцене из жизни св. Владислава» школы Томмазо Доллабеллы (середина 17 в.), где применено традиционное

двухмоментное изображение святого: вдали — на троне; впереди — на смертном одре. Однако наряду с этой общей канонической схемой в картину введены реалистические фигуры ксендза, вельмож и ряд реально переданных бытовых деталей.

На протяжении 17 в. усиливается консерватизм живописных цехов, связанных в основном с церковными заказами. На их деятельности сказывается влияние контрреформации; это заметно на произведениях, вышедших из львовского цеха.

Заметную роль в художественной жизни страны играл познанский цех, лучшим мастером которого был Крыштоф Богушевский. Для его творчества характерен алтарный образ св. Мартина (1628) с множеством портретных персонажей в польских костюмах и точно изображенным городским пейзажем Познани.

Наиболее прогрессивные течения связаны с деятельностью художников при королевском дворе — здесь работали крупные иностранные мастера и несколько польских художников, преодолевших провинциальную цеховую узость. На цехи же влияние иностранных мастеров обычно не распространялось.

Особое значение в польском искусстве 17 в. получает портретная живопись. При широком использовании западных образцов и достижений иноземного искусства польские мастера портрета сохраняют в своих произведениях черты яркого своеобразия. Эти черты сказываются не только в точности запечатления национального характера в чертах лица, одежде и обстановке, но и в особых композиционных приемах, идущих от старых традиций польской живописи 16 в., в обобщении и некотором уплощении крупного цветового пятна, сближающих польский портрет этого периода с русской парсуной. Характерными образцами польской портретной живописи этого времени могут служить портрет Станислава Тенчинского (Краков, Вавель) работы неизвестного мастера краковской школы 17 в. и портрет короля Яна Собеского (1676—1677; Краков, Ягеллонский университет) работы Яна Александра Третко (род. в 1622 г.).

Лучшими польскими портретистами на протяжении 17 в. являлись Бартоломей Стробль, Мартин Альтомонте, Ян Третко, Ежи Шимонович. Последние два художника были придворными мастерами Яна Собеского, уделявшего большое внимание развитию живописи, в первую очередь — торжественным «баталиям», прославляющим королевские «подвиги» и «победы». В королевском дворце, великолепно расписанном в 1680-х гг. французом Клодом Калло и Ежи Шимоновичем, учившимся в Риме, находилась мастерская, ставшая местом обучения молодых польских художников.

Более тесно связанной с Западом и соответственно больше внимания уделяющей подробной светотеневой лепке формы и передаче объема оказывается гданьская школа, как это видно на примере портрета Красинского работы Юстуса ван Эгмонта (1601—1674). Наиболее известным представителем гданьской школы живописи являлся Андреас Стех (1635—1697), принятый в цех гданьских живописцев в 1653 г. и получивший звание мастера в 1662 году. Стех обладал весьма значительной профессиональной культурой и внимательно изучал творчество иностранных мастеров. На его произведениях отразилось известное воздействие изучения произведений Рубенса, Рембрандта и голландцев 17 в., а также влияние портретной живописи Миньяра. Ему принадлежат картины «Страшный суд» и «Воскрешение Лазаря» в костеле Марии в Гданьске (1695). Лучшую часть его творчества составляют реалистические портреты гданьских бюргеров — купцов и ученых.

В Гданьске же в 17 в. получило наибольшее развитие и искусство гравюры. С 1636 г. в Гданьске работал выдающийся фламандский гравер Виллем Хондиус (1597 — ок. 1660). Хондиус был одним из лучших европейских граверов-портретистов своего времени. Ему принадлежат, в частности, многочисленные гравюры по портретам Ван Дейка. В Польше им был создан ряд значительных оригинальных произведений, в том числе гравированный на меди портрет Богдана Хмельницкого (1651). Хондиус сделал для этого портрета рисунок с натуры и сумел передать в созданном им образе

черты большого ума, волевого характера и внутренней силы своего героя. Эта гравюра явилась документальной основой для всех последующих живописных и гравированных портретов Богдана Хмельницкого. Наиболее талантливым из польских учеников Хондиуса был Иеремия Фальк (1609/10—1677). После обучения в мастерской Хондиуса в Гданьске Фальк учился в Париже, а затем работал в Гданьске и некоторое время в Швеции. Портретные гравюры Фалька печатались также в Амстердаме, Гамбурге и Копенгагене. Он гравировал преимущественно портреты шведских и польских вельмож — Любомирского, Опа-линьского, Радзивилла и других.

Кроме того, в Польше в первой половине 17 в. сохранялось еще широко развитое искусство народной гравюры на дереве, в которой мотивы реальной действительности зачастую обогащались идеями социального протеста против угнетенного положения крестьянства и против власти феодалов. Известный интерес представляют также гравированные военные сцены и городские пейзажи польских мастеров 17 века.

Неустойчивость общественно-политической и культурной жизни Польши в течение рассматриваемого периода, а также привилегированное положение приезжих иноземных мастеров заставили многих польских художников эмигрировать за границу. Так, во Францию уехал талантливый гравер Ян Зярнко (ок. 1570— после 1625), а в Голландию — живописцы братья Любенецкие, Богдан (1653— ок. 1715) и Христофор (1659—1729). Черты упадка, сопровождаемые внешней пышностью и внутренней пустотой, с особой силой проступают в польской живописи первой половины 18 века.

Во второй половине 18 в. в связи с развитием капиталистических отношений и активизацией экономической жизни страны в Польше возникают условия для широкого культурно-национального подъема, сыгравшего большую прогрессивную роль в развитии польского общества. После того как Польша в период правления саксонских королей была, по существу, лишена своего культурного и

политического центра, в последнюю треть 18 в., то есть в правление Станислава Августа (1764 —1795), наступил некоторый подъем польской культуры. Варшава превратилась в крупный культурный центр. Станислав Август проявлял большую заботу о развитии польской культуры, и в первую очередь искусства. Он был увлеченным меценатом и мечтал прославить свое столь несчастливое для государства правление (в 1772, 1793 и 1795 гг. произошли три раздела Польши) расцветом искусства. Часть королевского дворца в Варшаве была отдана под художественные мастерские. Целый ряд молодых художников был послан для обучения в Париж и Рим (Кухарский, Камзетцер и др.). Все это помогло развитию национального искусства, но вместе с тем наложило печать влияния личного вкуса короля на творчество многих крупнейших мастеров. Король ориентировался в своих эстетических пристрастиях на классицизм, в котором были еще сильны элементы барокко, — преимущественно на художников типа Лебрена, Вьена.

Однако параллельно развивалось и менее зависимое от придворной политики искусство, идейно связанное с прогрессивной партией реформ, близкое по своим художественным идеалам революционному классицизму Давида. Наконец, свою роль играли разбросанные по стране магнатские усадьбы, привлекавшие порой крупных мастеров. Таковы «Повонзки» и «Пулавы» Чарторыйских или «Аркадия» Радзивиллов. Последняя стала первым в Польше центром сентиментальных и предромантических тенденций в искусстве.

В польском зодчестве широко развиваются рационалистические и гуманистические идеи, характеризующие резкий переход от барокко к классицизму, который происходит в 1760—1770-е годы. С этого времени ведущее место в польской архитектуре занимают польские и полонизированные мастера иноземного происхождения. Плодотворными оказываются связи польского зодчества с русским классицизмом, сказывающиеся в близости ансамблевых решений, в ясности и чистоте пространственных отношений и общего силуэта здания, в творческой

самостоятельности использования античных образцов. Влияние русского классицизма переплеталось, однако, с воздействием французской архитектуры этого времени.

Экономический подъем городов вызвал активное городское строительство. Особенно обстраивается Варшава. Упорядочивается ее застройка, выпрямляется уличная сеть, создаются новые улицы и площади. Город приобретает подлинно столичный вид.

Многочисленные дворцы магнатов, дома крупных дельцов, сооружающиеся в Варшаве, утрачивают облик внутригородских усадеб, обращенных к улице большим двором, как это было характерно для построек предшествующего периода; здания ставятся на красной черте, своим фасадом они формируют уличную застройку.

Строгий и четкий ритм архитектурных членений, ясность и простота зрительного облика составляют характерные особенности нового стиля. Образ здания создается при помощи самых лаконичных, утилитарно необходимых средств: стены, ряда оконных и дверных проемов с простейшими наличниками (например, дома в Варшаве — дом Теппера, 1774, архитектор Эфраим Шрегер; дом Резлера, архитектор Ш.-Б. Цуг).

Новые веяния времени коснулись и церковного строительства. Костелы, сооруженные в этот период, отличаются ясной логикой архитектурных объемов, сдержанностью и простотой форм. Таков Евангелический костел в Варшаве (1777— 1779), представляющий собой ротонду с четырьмя прямоугольными выступами по сторонам, из которых западный образует строгий дорический портик. Строителем этого здания был упоминавшийся выше Шимон Богумил Цуг (1733— 1807). Саксонец по происхождению, он с 1762 г. работает в Варшаве. Ему принадлежит много построек как в самой столице, так и в ее окрестностях. Другим интересным церковным зданием этого времени является костел св. Анны в Варшаве (1788), построенный учившимся в Риме польским архитектором Христианом Петром Айгнером

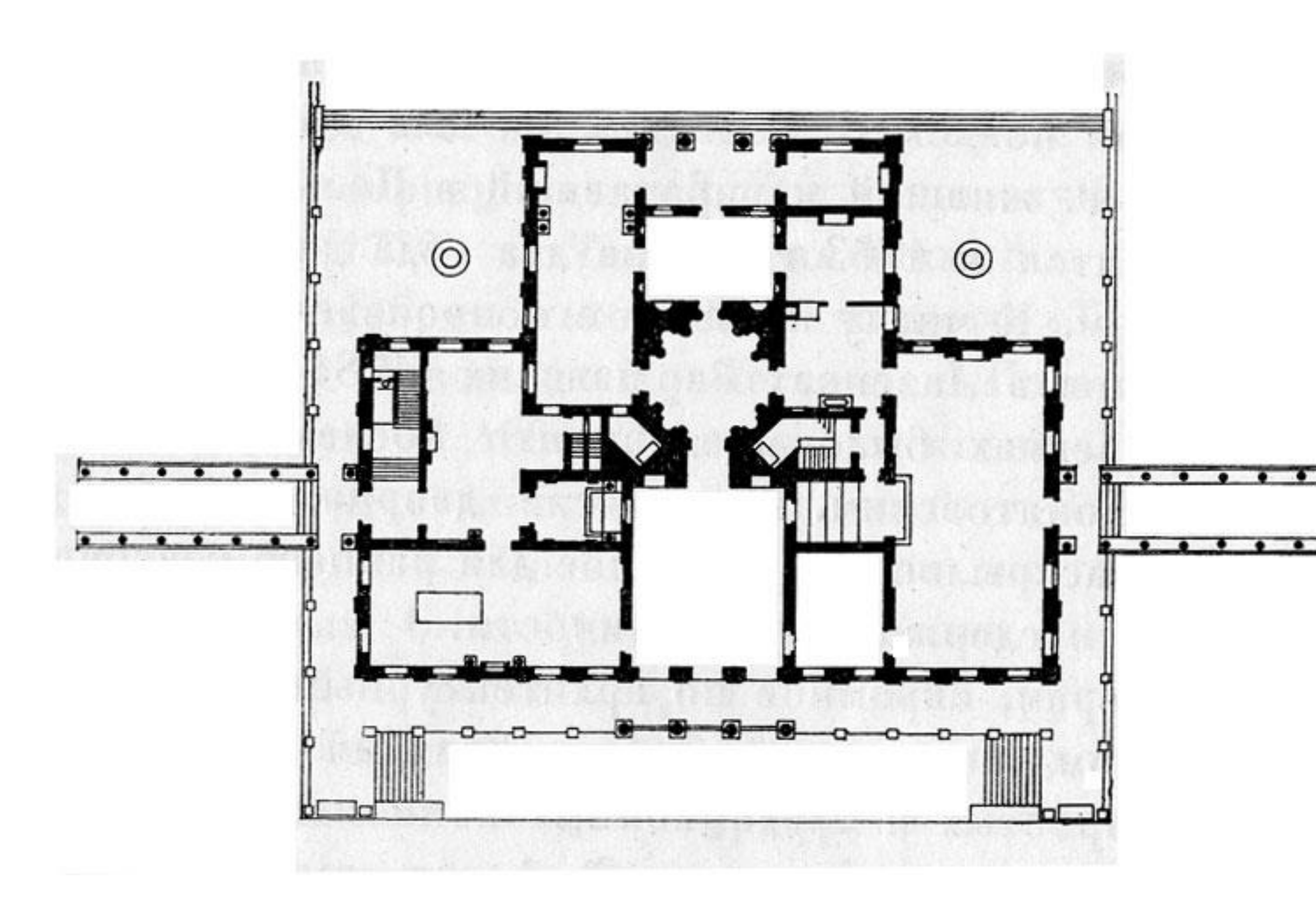
(ок. 1760—1841) по эскизу, созданному им совместно с меценатом Станиславом Косткой Потоцким. Своим торжественным и величавым фасадом костел напоминает церковь Иль Реденторе в Венеции, построенную Палладио.

Самыми пленительными произведениями польского классицизма 18 в. являются многочисленные постройки в загородных усадьбах польской знати. Связанные зачастую с обширными садово-парковыми сооружениями, они обнаруживают высокое мастерство польских архитекторов в создании ансамбля и глубокое поэтическое чувство природы.

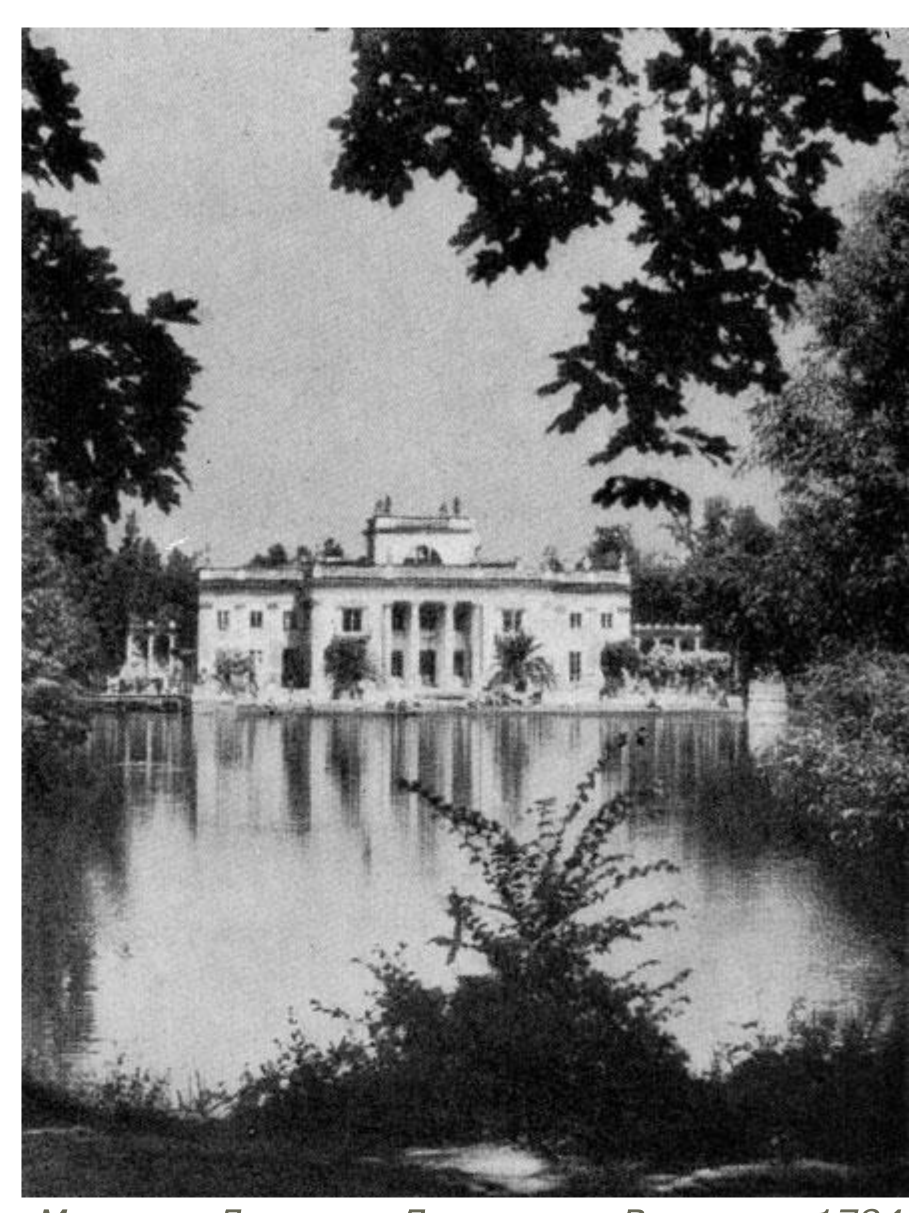
Одним из лучших образцов загородной постройки этого времени является созданный Ш.-Б. Цугом дворец в Натолине близ Варшавы (1780—1782). Этот небольшой двухэтажный дом с невысоким куполом и полукруглым портиком садового фасада привлекает безупречной гармонией форм, хрупким изяществом облика.

Крупнейшим мастером польского классицизма был Доминик Мерлини (1731— 1797), итальянец, с 1750 г. живший и работавший в Польше. Первые его датированные постройки относятся к 1763 г., а за два года до того он был назначен королевским архитектором. К числу лучших его произведений относится дворец и ряд парковых павильонов в Лазенках Варшавских (1784—1788).

Строительство в Лазенках было предпринято последним польским королем Станиславом Августом Понятовским. В замысле дворца, как бы вырастающего из водной глади озера, раскрылось характерное для раннего классицизма стремление к изящной простоте и сдержанной интимности.



*Доминик Мерлини. Дворец в Лазенках в Варшаве. План.*



*Доминик Мерлини Дворец в Лазенках в Варшаве. 1784-1788 гг.*
*Вид с юга.*

*Доминик Мерлин и Дворец в Лазенках в Варшаве. 1784-1788 гг. Северный фасад.*

Небольшое по размерам, скромное по архитектурным формам здание дворца отличается благородством пропорций, разнообразием и изобретательностью в использовании самых простых и традиционных компонентов классической архитектуры. Особенно хорош южный фасад, выделяющийся богатством пространственного решения. Двухэтажный объем здания здесь увенчан небольшим прямоугольным блоком бельведера, прорезанного полукруглым окном. Средняя часть фасада значительно выступает вперед, и в центре этот выступ решен в виде четырехколонной лоджии. Эта лоджия находит отклик в открытых одноэтажных галлереях, примыкающих к боковым сторонам дворца. Все это в сочетании с ровной гладью воды, зеленью парка производит неповторимое впечатление.

Интерьеры дворца выполнены с тем же безупречным вкусом. Для них характерны та же ясность и благородство форм, как и в наружном облике здания. В их выполнении участвовал наряду с Мерлини Ян Хризостом Камзетцер (1753— 1795), немецкий мастер, еще молодым приехавший в Польшу и ставший здесь одним из ведущих архитекторов.

Великолепными мастерами архитектурного интерьера показали себя Мерлини и Камзетцер в новой отделке ряда залов Королевского дворца в Варшаве, предпринятой в 1770—1780-х годах. Здесь проявилось дарование и многих польских декораторов. Так, в разработке росписей стен и рисунка паркетов участвовал польский живописец Ян Богумил Плерш.

В теснейшей связи с архитектурой находилось в рассматриваемый период развитие монументально-декоративной скульптуры. В 17 в. определилось почти безраздельное господство в этой области заезжих итальянцев, работавших в духе барокко. Наиболее значительной из их работ является колонна Сигизмунда III в Варшаве (1643—

1644), созданная скульптором Б.Молли и архитектором Константином Тенкалла.

Крупнейшим мастером польской монументально-декоративной пластики второй половины 18 в. был француз Андре Жан Лебрен (1737—1811), ученик Пигаля, работавший в Варшаве с 1768 г. до своего отъезда в Петербург в 1795 г. Его работы отличаются большим чувством монументальности, глубоким пониманием пластики человеческого тела, смелостью и свободой передачи движения и драпировок. Искусство Лебрена, построенное на внимательном изучении наследия античности и серьезном знании натуры, наделено тонким чувством ритма и пространственных отношений, создающих органическое соответствие его произведений с окружающей их архитектурой. Эти качества со всей полнотой сказываются в статуях и барельефах Лебрена и его помощников в Королевском дворце в Варшаве и в Лазенках. Характерными образцами его работ могут служить «Минерва» в бальном зале королевского замка (1780) и «Танцующая вакханка» (1776—1778), поставленная вместе с изваянной Лебреном копией античного «Танцующего фавна» перед главным фасадом дворца в Лазенках. Кроме того, в Польше Лебреном был выполнен ряд портретных бюстов. С 1804 г. до конца жизни Лебрен был профессором скульптуры в художественных классах университета в Вильнюсе.

Во второй половине 18 в. Польшу посещают многочисленные иностранные художники, среди которых были Александр Рослин и Луи Сильвестр, Лампи, Грасси, Ротари, Антуан Пен, Виже-Лебрен и многие другие. Работа этих опытных и умелых художников, особенно Лампи и Грасси, содействовала развитию искусства, знакомя на месте польских живописцев с профессиональными достижениями современного зарубежного искусства, особенно в области портрета, получившего наибольшее развитие в польской живописи этого времени.

Особое значение имели те приезжие мастера, которые органически вошли в историю польского искусства, связав с ним лучшие годы творчества. В первую очередь следует

назвать имена Марчелло Баччиарелли и Бернардо Белотто. Баччиарелли (1731—1818) приехал в Польшу в начале правления Станислава Августа и провел здесь всю жизнь. Его художественное наследие включает в себя цикл исторических картин и портретов, написанных им для вновь отстроенного Варшавского дворца. В основе исторических картин Баччиарелли лежит идея возвеличивания польской истории, ее королей. Стилистически эти работы продолжают традиции парадно-декоративной живописи позднего барокко. В области портрета Баччиарелли создал ряд хороших работ, в которых обычная для придворного портрета идеализация сочеталась с живым ощущением человеческого характера.

Огромную роль сыграл Баччиарелли как воспитатель целого ряда молодых польских художников. Из его мастерской, игравшей роль первой в Польше художественной школы, вышли такие крупные мастера, как Казимир Войняковский, Зигмунт Фогель (1764—1826).

С 1768 г. до конца жизни в Варшаве работает венецианец Бернардо Белотто (1720—1780). В городских пейзажах Варшавы и Кракова, созданных Белотто, появляются многочисленные маленькие фигуры представителей всех слоев польского общества, которых он старается характеризовать с возможно большей точностью в передаче типов, костюмов и обстановки. Изображение в его картинах, продолжающих традиции венецианской ведуты, уличных сцен народной жизни, явилось существенным вкладом в дальнейшее развитие бытового жанра в польском искусстве.

Кроме того, Бернардо Белотто создал несколько исторических полотен, воспроизводящих события как далекого прошлого («Въезд Ежи Оссолиньского в Рим», 1779), так и недавно свершившиеся («Избрание королем Станислава Августа», 1778; Варшава, Национальный музей). В этих работах, в отличие от полуфантастических полотен Баччиарелли, заложены истоки реалистической исторической картины.

Крупнейшим польским мастером церковной живописи в 18 в. был Шимон Чехович (1689—1775), работавший в духе господствовавшего академического направления. Характерным образцом его творчества является «Поклонение волхвов» во Львовской картинной галлерее.

Начало поворота к классицизму проявляется в середине 18 в. в творчестве Тадеуша Кунце (1731—1793), в частности в его аллегории «Фортуна» (1754; Варшава, Национальный музей). В области портретного жанра выделяется во второй половине 18 в. Александр Кухарский (1741—1819), произведения которого, например портрет графини де Поластрон (Польша, частное собрание), сближаются с французской портретной живописью предреволюционного времени.

В области пейзажа наиболее значительным во второй половине 18 в. было опирающееся на изучение голландского пейзажа 17 в. творчество Яна Сцисло (1729—1804), в котором ясно сказывались реалистические тенденции в сочетании с некоторыми романтическими элементами, знаменующими зарождение предромантизма 18 века. Крупнейшим мастером графики был поляк по происхождению Даниил (Даниэль) Ходовецкий (1726—1801), внесший свой вклад и в развитие немецкого искусства (см. главу «Искусство Германии»).

Все эти разнообразные и противоречивые тенденции составляют своеобразие искусства периода ломки феодального общества и возникновения нового, буржуазного общества. Начальный период развития искусства нового общественного этапа характеризуется здесь развитием реалистических тенденций и одновременно формированием и распространением классицизма.

*Иосиф Фаворский. Портрет Барбары Мадалинской. 1792 г.*
*Прежде в Варшаве. Национальный музей.*

*Казимир Войняковский. Портрет Иосифа Коссаковского. 1794 г. Краков, Народный музей.*

В 1790-е гг. стали ощутимо видны основы национальной школы нового времени. Это проявилось в творчестве молодых

художников. Таков, например, Казимир Войняковский, талантливый портретист, соединивший в своих работах национальную традицию с новыми веяниями предромантизма. Примером могут служить портрет генерала Иосифа Коссаковского (Краков, Народный музей), портрет Костюшко и многие другие. В числе характерных портретов этих лет может быть назван «Портрет Б. Мадалинской» Иосифа Фаворского.

На 1790-е гг. падает расцвет творчества Франтишека Смуглевича, принесшего в польское искусство идеи классицизма. Смуглевич обучался в Риме у Рафаэля Менгса. В Польше он стал автором полотен, прославляющих гражданственные идеалы («Клятва Костюшко» и др.) и большого цикла рисунков на темы польской истории. В 1797 г. Смуглевич переехал в Литву, где возглавил только что основанное отделение изобразительных искусств при Вильнюсском университете (см. искусство Литвы в конце).

Крупнейшие заслуги в развитии польского искусства этого периода принадлежат Яну Петру Норблину (1745—1830), французу, работавшему в Польше с 1774 до 1804 г. и создавшему здесь все свои значительные произведения в области живописи и графики. Заказные работы Норблина — росписи в Неборове и во дворце Аркадия (1780-е гг.) и картины празднеств, разыгрывавшихся в аристократических поместьях, как, например, его «Праздник» в Львовской картинной галлерее, — отличаются большими декоративными качествами, композиционной изобретательностью, яркостью и красотой колорита. В своих графических произведениях— рисунках и офортах — Норблин развивает реалистические традиции, опираясь на изучение творчества Рембрандта и голландцев 17 века. Он создал множество острых, точно наблюденных изображений польских типов и сцен из народной жизни, проникнутых демократическими идеями, в том числе иллюстрации к сатирической антифеодальной поэме Красицкого «Мышеида» (вторая половина 1770-х гг.), офорт «Гетман Мазепа» (1775) и др. В его графике встречаются многочисленные бытовые сцены, правдиво отражающие польскую действительность, такие, как «Наказание

крестьянина батогами на помещичьем дворе». Норблин запечатлел в своих рисунках многие эпизоды восстания 1794 г., изобразив, в частности, «Казнь изменников в Варшаве 28 июня 1794 г.», «Взятие Костюшко в плен в битве под Мацейовицами», «Штурм Праги». Демократическая идейность и реалистическая правдивость графических работ Норблина ставят его на виднейшее место в польском искусстве конца 18 века. Из его мастерской вышли многие талантливые ученики, продолжавшие в начале 19 в. развивать традиции своего учителя,—Михаил Плонский, работавший впоследствии в России Александр Орловский и другие.

Однако, наиболее характерные явления искусства 90-х гг. 18 в. и начала 19 в. тесно связаны с эпохой французской революции и развивались в новых для Польши условиях ее исторического существования. В течение 18 в. в Польше накопились Значительные художественные традиции, зародилась своя национальная художественная школа. Утрата государственной независимости, трагический раздел Польши, приведший к утере территориального единства, безмерно затруднили условия развития польской национальной культуры, но не могли уже их прервать.

## Искусство Югославии

Л.С.Алешина

17 и 18 века — один из самых тяжелых периодов в истории южных славян, в том числе и народов будущей Югославии. Сербия, Македония, Босния, Черногория, часть Хорватии были порабощены турками. Другая часть Хорватии и Словения попали под власть австрийской монархии. На далматинском побережье господствовала Венеция.

Силы народа были направлены на борьбу с национальным гнетом, на сохранение своих культурных завоеваний. В упорной борьбе с иноземными поработителями отстаивались родной язык, литература, искусство.

В восточных частях страны большую роль в организации национального сопротивления играла православная церковь. Она же объединила вокруг себя все художественные силы. Положительной стороной здесь было отстаивание традиций национальной культуры от иноземного угнетения. Однако художественная жизнь в этих условиях должна была вследствие этого остановиться в своем развитии, обрести консервативный характер. На всем протяжении 17 в. в искусстве и архитектуре Сербии и Македонии повторялись, все более окостеневая, старые средневековые каноны и схемы. Лишь по мере расширения освободительной борьбы народа и ослабления иноземного гнета в искусство восточных областей Югославии начинает проникать дыхание жизни. В религиозных изображениях появляются светские мотивы. Сильнее начинают звучать фольклорные элементы. Характерное для народа пристрастие к декоративной цветистости, пышному узорочью проявляется и в иконописи и в резьбе по дереву.

Формирование элементов нового искусства из всех сербских земель интенсивнее всего идет в 18 в. в Воеводине — области на севере, входящей в рамки Австрийской империи. Этот процесс связан с экономическим укреплением и развитием городов, со сложением первых зачатков буржуазных отношений. Здесь происходит в какой-то мере приобщение к процессу развития европейского искусства, внедрение в архитектуру, в скульптуру и в живопись некоторых элементов барокко. При этом в условиях господства иной религии клерикально-мистическое содержание барокко, проявляющееся в католических странах, здесь не имело места. Новый стиль воспринимался скорее как выражение торжества светского начала, радости первых побед национального самосознания. В то же время некоторые характерные особенности барочного искусства — динамика пластической формы, пышная красочность — находили отклик в традициях народного творчества.

Уже с начала 18 в. в городском строительстве сказывается воздействие форм и типов, деталей декора барочной

архитектуры. Однако в силу скромных экономических возможностей сербское зодчество в рассматриваемый период не могло получить значительного развития. То же самое можно сказать и о скульптуре, которая развивалась лишь в виде декоративной пластики — деревянных резных иконостасов и прочих предметов церковного убранства.

Первенство среди изобразительных искусств занимает в это время живопись, сумевшая более последовательно и полно ответить на новые потребности эпохи. Развитие ее протекало в весьма сложных и противоречивых условиях, в борьбе и причудливом переплетении нового и косного, что подчас проявлялось в творчестве одного и того же мастера. Трудности усугублялись тем, что по средневековой традиции вплоть до середины 18в. живописец был, как правило, монахом. Его обучение проходило в иконописных мастерских. В произведениях таких художников, создававшихся обыкновенно для церквей, средневековые религиозные схемы соседствовали с новым пониманием задач и возможностей искусства, с новой живописной, обычно барочной системой.

Характерно, например, творчество живописца-монаха Амвросия Янковича (1731—после 1776). Он был монументалистом, но его стенопись — это не традиционные средневековые фрески, а своеобразные панно, исполненные масляными красками на специально подготовленной основе, что позволяло ему свободнее обращаться с цветом. Янкович вводит в родное искусство такое новшество, как картина на светский сюжет. На стене трапезной монастыря в Раванице он пишет в начале 1770-х гг. грандиозную композицию, изображающую Косовский бой — одно из важнейших событий сербской средневековой истории. По сохранившимся фрагментам и остаткам пространной подписи-описания можно заключить, что сцена решалась как реальное изображение важнейших эпизодов битвы. Здесь в своеобразной форме отразились характерные для того времени искания гражданственного, служащего своей стране искусства.

С середины 18 в. возрастает число художников, происходящих из светской среды. Постепенно менялся и сам их творческий и общественный облик. Это уже были не смиренные монахи или скромные ремесленники, а передовые деятели родной культуры, образованные люди, занимающиеся кроме искусства наукой и литературой. Многие из них обучались в европейских художественных центрах. Изменения в экономической и культурной жизни сербского общества второй половины 18 в. выдвинули потребность в новых жанрах изобразительного искусства, в новых формах, более близко к реальности передающих окружающую действительность. Усиливается роль портретной живописи. Наряду с массой портретов, основное достоинство которых было в их безыскусной достоверности, появляются тонкие, правдивые и выразительные изображения современников, как, например, автопортрет Николы Нешковича (1760), портреты членов семьи Карамата работы Георгия Тенецкого (1785).

Крупнейшими живописцами Сербии второй половины 18 в. считаются Теодор Крачун (ум. 1781) и Теодор Чешляр (1746—1793). О первом из них имеется очень мало достоверных сведений. По некоторым данным, он учился в Венской Академии. Художник очень много работал для церквей, создав большое количество иконостасов для православных храмов Воеводины и Трансильвании.

Религиозные композиции Крачуна — это причудливый синтез традиций средневековой иконописи с экзальтированной мистической страстностью барокко, с его динамизмом и красочными эффектами. Позы и движения фигур на его иконах неестественно изломаны, пропорции их искажены.

До недавнего времени Крачуну приписывалось несколько портретов Народного музея в Белграде, сейчас более осторожно приписываемых неизвестному мастеру. Эти портреты производят совершенно иное впечатление, нежели религиозные композиции. Их модели запечатлены во всей реальной убедительности: осязательна пластика их тела, просты, уверенны и непринужденны движения. Особенно

показателен в этом отношении портрет, изображающий пожилого мужчину с крупными чертами лица, с сочными улыбающимися губами, с блестящими выразительными глазами.

Несколько более ясно вырисовывается творческий облик Теодора Чешляра. Учился он у местных живописцев и уже в зрелом возрасте посещал Венскую Академию (в 1786 г.). Произведения Чешляра более уравновешенны и гармоничны. Его религиозные композиции ближе к искусству рококо; они выглядят как изящные театральные мизансцены. Однако лучшие стороны дарования Чешляра проявились в портретном жанре. Колорит портретов Чешляра более разработан и богат, чем это было у его соратников. Мастер любит цвет и поэтому не погружает всю фигуру в полутьму, скрадывающую оттенки колорита, как это мы часто видим в других сербских портретах этой эпохи.

В портрете епископа Павла Авакумовича (1789; Белград, Народный музей) дается очень конкретное и жизненное изображение человека. Бледное лицо епископа четко выделяется в обрамлении угольно-черных пушистых волос и бороды. Пристален и жив взгляд серых глаз. Черное облачение поблескивает белыми бликами в свету и оживлено зеленой лентой золотого нагрудного креста и рубиновым украшением. Острая наблюдательность, внимание к внутренней жизни человека, точное следование увиденному в натуре помогли Чешляру создать интересный образ своего современника. Приписываемый ранее Чешляру портрет архимандрита Христофора (Белград, Народный музей), острый и выразительный по своей характеристике, отличается индивидуализированностью мимики и жеста портретируемого.

К концу 18 в. в связи с дальнейшими сдвигами в общественно-политическом развитии Сербии, особенно в связи с ростом национально-освободительных и просветительских идей, в сербском искусстве усиливается интерес к исторической теме; в живописи появляются черты

классицизма. Полное развитие этих тенденций относится уже к 19 веку.

* * *

Искусство Хорватии в 17—18 вв., как и в предыдущую эпоху, развивалось главным образом в ее прибрежной части — Далмации. Внутренние области, ставшие ареной австро-турецких войн, лишенные политической независимости, находились в упадке.

Исключение составляла лишь столица Хорватии — Загреб, где велось строительство и работали некоторые местные живописцы. Самым значительным из них был Бернардо Бобич (ум. 1694/95). О его жизни известно очень мало. Он был гражданином Загреба и главой живописной мастерской. Им исполнено несколько алтарных образов для загребского собора, в том числе цикл весьма интересных композиций — эпизоды жизни короля Ладислава (1688—1691; Загреб, Музей города). Культовое назначение этих картин не может скрыть вполне светской их трактовки. Художник нередко выбирает эпизоды реального, даже жанрового характера. На одной из створок он изображает, например, архитектора, показывающего королю чертеж собора. На заднем плане показано уже само строительство: собор в лесах, фигурки рабочих. Горячий колорит с преобладанием оттенков красного цвета придает большую живость и пластическую осязательность работам Бобича.

Искусство Далмации в рассматриваемую эпоху не достигало столь высоких результатов, как в период Возрождения. Изменилось политическое и экономическое положение страны, попавшей в тесную зависимость от Венеции, которая была не слишком склонна поддерживать экономику далматинских городов, своих всегдашних соперников в морской торговле. С другой стороны, надвигались турки, отрезая внутренние области Хорватии. Упадку далматинских городов способствовало также перемещение основных торговых путей со Средиземноморья в Атлантику.

Мастерские местных строителей, каменотесов, камнерезов и скульпторов продолжали существовать почти вплоть до 19 в., но они постепенно теряют свое значение, приобретая зачастую ремесленный характер. Резко сокращается в рассматриваемый период строительство. Постройки местных зодчих весьма просты и скромны; лишь иногда отдельные элементы скупого декора напоминают о эпохе барокко, во времена которой возводились эти здания.

*Андреа Поццо. Иезуитская церковь в Дубровнике. 1699-1725 гг. Западный фасад.*

*Марино Гропелли. Собор св. Влаха в Дубровнике. 1706-1715 гг. Вид с юго-запада.*

Самые крупные и значительные барочные постройки были созданы в Дубровнике, сумевшем в это бурное время фактически отстоять свою политическую свободу и относительное экономическое благосостояние. Разрушительное землетрясение 1667 г. заставило провести большие работы по восстановлению города. В конце 17—начале 18 в. Дубровник обогатился несколькими постройками, внесшими иную ноту в его доселе ренессансный облик.

Главнейшие из них сооружались по проектам итальянских зодчих. Кафедральный собор (1671—1689) архитектор Андреа Буффалини) в соответствии с замыслами местных заказчиков создан по облику и подобию римских барочных церквей 17 в., с величественным двухъярусным фасадом и куполом на высоком барабане над средокрестием. Более динамичен и живописен фасад иезуитской церкви (1699—1725), возведенной по проекту одного из известных барочных мастеров Андреа Поццо. Третья крупнейшая постройка Дубровника этой поры — собор св. Влаха (1706—1715) — был сооружен венецианцем Марино Гропелли по образцу барочных церквей Венеции.

Деятельность местных живописцев сводилась в основном к подражанию итальянским, в особенности венецианским образцам. Наиболее талантливые художники Далмации 17—начала 18 в., опираясь на традиции венецианского искусства конца 16—17 веков, внесли в далматинскую живопись новые темы и жанры, элементы новой художественной системы.

В главной работе Трипо Коколи (1661—1713)—росписи стен и сводов церкви Богоматери на острове Шкрпела (1680—1690-е гг.)— замечается стремление к внесению в традиционную религиозную схему новых мотивов. Рядом со сценами из жизни богоматери художник располагает панно с изображением пышных букетов и корзин с цветами. Кисти Коколи приписывается несколько портретов. На стене дворца одного из далматинских вельмож художник написал пейзажный вид по образцу венецианских ведут.

Новаторские начинания художника все же не смогли получить полного развития в Далмации, провинциально отсталое общественное и культурное положение которой в эти годы не давало стимула для подлинного развертывания творческих индивидуальностей. Самый крупный далматинский живописец этой эпохи Федерико Бенкович (1677—1753) в поисках лучших условий развития своего таланта вынужден был покинуть родину. Он учился в Болонье, затем работал в Венеции, где, в частности, сотрудничал с Розальбой Каррьера.

В 1716 г. Бенкович переехал в Вену. Последние годы художник провел в Словении. В творчестве Бенковича отразились те поиски новых средств художественного выражения, которые были характерны для европейского искусства конца 17—начала 18 века. В его картинах живет трагическое ощущение сложности и неустойчивости жизни.

Для произведений Бенковича характерны цветовые и светотеневые контрасты, сдвиги композиции, прорывы пространства в глубину, трепещущая атмосфера, окутывающая холодно поблескивающие тона. В зрелую пору творчества Бенкович был близок к Пьяцетте, позднее — к Тьеполо. Однако его картины обычно посвящены религиозным темам, и лишь изредка он обращается к мифологическим сюжетам.

*Федерико Бенкович. Жертвоприношение Авраама. Фрагмент. Ок. 1720 г. Загреб, галлерея Югославской Академии.*

Одним из характерных произведений Бенковича является «Жертвоприношение Авраама» (ок. 1720; Загреб, галлерея Югославской Академии) с его резкими диагоналями композиции, смелыми ракурсами фигур. Беспокойный ритм пятен света и тени создает ощущение драматической напряженности изображаемого события. Монументальностью цветового решения, построенного на больших пятнах красного, и трагической эмоциональностью выражения отличается картина «Несение креста» (ок. 1730; Загреб).

Творчество Бенковича в последние годы претерпевает заметные изменения. Трагический пафос его картин ослабевает. Композиция, оставаясь по-прежнему динамичной, получает особую легкость. Колористическая гамма светлеет. Следуя общим тенденциям развития искусства, художник переходит от барочного размаха к изящной грации рококо. В период своего пребывания в Вене Бенкович сыграл немаловажную роль в формировании австрийской рокайльной живописи.

Искусство северо-западной части нынешней Югославии — Словении — развивалось в 17—18 вв. наиболее последовательно и равномерно. Это объясняется отчасти самим положением страны, удаленной от войн, потрясавших Балканский полуостров в это время. Хотя Словения уже издавна находилась под властью Австрийской империи, ее народ никогда не подчинялся политике германизации. Борьба за национальное самосознание особенно усилилась в 16 в., что было связано, с одной стороны, с реформационным движением, нашедшим значительный отклик в Словении, с другой — с ростом антифеодальных выступлений, выразившихся в ряде крупных крестьянских восстаний. Все эти факты обусловили формирование тенденций национальной культуры, сказавшихся в сложении словенского языка и литературы, в патриотической направленности

изобразительного искусства. Монументальная церковная живопись, с которой была сплетена вся история средневекового искусства Словении, утрачивает свое значение. Увеличивается роль станковой живописи, особую популярность приобретают светские жанры, в первую очередь портрет, ставший в Словении ведущим художественным жанром. В связи с распространением книгопечатания начинает развиваться гравюра как в виде книжной иллюстрации, так и в виде эстампа. В скульптуре также появляются новые формы, в частности надгробные памятники, включающие помимо канонической композиции «Распятия» или «Воскресения» скульптурный групповой портрет — изображение в молитвенной позе покойного и членов его семьи.

Реформации не удалось одержать победу в Словении. В начале 17 в. в стране вновь торжествует католицизм, но дух освобождения от церковно-феодальных догм уже полностью распространился в словенской культуре. Церковь хотя и продолжала играть существенную роль в художественной жизни страны, была все же вынуждена считаться со светскими тенденциями эпохи. Не случайно искусство Словении 17 в. отличается своим трезвым рационалистическим характером. Барокко, распространившееся в это время по всей Европе, здесь почти неощутимо. Оно проникает в словенское искусство лишь с начала нового столетия.

В последней четверти 17 в. большое значение приобретает деятельность историка и мецената Янеза Вайкарта Вальвасора, сгруппировавшего вокруг себя граверов и топографов для иллюстрирования издаваемых им книг. Главными трудами Вальвасора были описания городов, замков и монастырей его родной земли, снабжавшиеся видами достопримечательных мест.

Оживленная культурная и художественная жизнь привела к созданию в Любляне в 1693 г. первой в Словении организации деятелей науки и искусства Academia operosorum, образцом для которой была Болонская Академия. С этого времени усиливается художественная ориентация на Италию и

возрастает влияние барочного итальянского искусства. На рубеже 17—18 вв. строится по проекту Андреа Поццо главный собор в Любляне. Для росписи его приглашается итальянский живописец Джулио Квалио (1668—1751), творчество которого имело определенное значение в формировании монументально-декоративной барочной живописи в Словении.

Архитектура Словении в этот период выходит за пределы узкоутилитарного строительства. Помимо того, что возводятся значительные здания общественного и культового назначения, словенские зодчие начинают решать градостроительные проблемы. Видная роль здесь принадлежала монументально-декоративной скульптуре. В крупнейших городах Словении из запутанного хаоса средневековой застройки начинает архитектурно и планировочно выделяться центральная площадь с ратушей, украшенная фонтаном или каким-нибудь другим памятником скульптуры.

Крупнейшим архитектором Словении этой эпохи был Грегор Мачек (1682—1745), построивший множество барочных церквей в окрестностях Любляны. Наиболее значительным его созданием представляется люблянская ратуша (1717—1718), в которой Мачек, отойдя от барочных архитектурных форм, создает строгий и внушительный образ главного общественного здания города. Мачек решает ратушу в монументальных и сдержанных формах палладианской архитектуры. Тон общему впечатлению задает мощная трехпролетная аркада нижнего этажа.

Ведущим видом словенского искусства 18 в. была живопись. В начале столетия в соответствии с духом барокко, с его задачами создания ансамбля, первостепенную роль играла монументально-декоративная живопись. Франц Еловшек (1700—1764), по-видимому, непосредственный ученик упоминавшегося выше Квалио, расписал своды и стены многих словенских церквей сложно построенными эффектными композициями, создающими иллюзию прорывающегося в глубину пространства. Однако уже в его творчестве проявилась склонность к портрету, где им были достигнуты

определенные успехи. Еловшек включает свой автопортрет даже в церковную роспись (1753, хоры церкви в Сладкой Горе), в котором пленяет свободная непринужденность человека, сознающего свою значимость даже в непосредственном соседстве с персонажами религиозной легенды.

Интерес к жизни, к человеческому бытию сказываются в творчестве словенского живописца Валентина Метцингера (1699—1759) еще более отчетливо. Правда, в собственно портретной живописи художник был более скован традиционным пиететом к модели, чем в своих композициях на религиозные сюжеты. Его портрет графа Ламберга (1746; Любляна, Национальная галлерея)— типичное парадное изображение надменного аристократа.

Новаторское значение имело в словенской живописи творчество Фортуната Берганта (1721— 1769). Его интересует реальный человек во всем разнообразии его внешнего облика и внутреннего состояния. Трезвым и внимательным взглядом смотрит Бергант на своих современников и с рационалистической логичностью пытается раскрыть и передать их душевную сложность. Этот оттенок рассудительной ясности, характерный для видения Берганта, свидетельствует уже о появлении черт классицизма. Бергант создал много портретов. Динамика позы, разнонаправленность поворотов тела и взгляда являются выражением сложности внутренней жизни, которая ярче всего отражается в лице, запечатленном с мельчайшими оттенками мимики. Интересен портрет Анны-Марии Эрберг (ок. 1765; Любляна. Национальная галлерея), поза которой и легка, и грациозна, и динамична. В поднятой руке двумя пальчиками она держит розу, а в глазах, в мимике лица с прикушенной нижней губой — вопрос, недоумение, усталость. Столь же сложен образ барона Даниэля Эрберга (там же). Тщательная выписанность всех деталей одежды и обстановки не мешает художнику, ибо это внимание ко всем подробностям позволяет ему уловить и передать сложную противоречивую сущность внутреннего мира человека.

Широта творческих интересов Берганта сказывается в том, что он первым в словенском искусстве обращается к образу простого человека из народа. В 1761 г. он создал своеобразные жанровые картины «Птицелов» и «Продавец кренделей» (пропали во время второй мировой войны). Художник изображает своих героев крупным планом, правдиво обрисовывая грубые обветренные лица, скромную бедную одежду, весь неказистый облик словенских простолюдинов. На широком липе мужика, держащего крендель, играет радостная и хитрая улыбка. Образ полон пластической убедительности и жизненной реальности. Интересно, что Бергант отказывается здесь от скрупулезной детализации аксессуаров. Манера его делается более широкой и обобщенной, что придает образам монументальную силу.

Произведения Берганта представляются наивысшими достижениями словенской живописи 18 века. Дальнейшее ее развитие шло по пути раскрытия тенденций, выраженных в его творчестве. Подъем экономической жизни в Словении конца 18 в. вызвал рост национального самосознания. Идеи буржуазного просветительства и рационализма получают благоприятную почву в этих условиях, а вместе с ними развивается и искусство классицизма. Художественное образование ставится на более строгую основу. В 1775 г. открываются рисовальные классы в люблянской гимназии, через три года — специальная рисовальная школа в городе Идрия. Деятельность поколения художников, связанного со всеми этими явлениями, в основной своей части относится уже к следующему столетию.

## Искусство Скандинавских стран

А.Н.Тихомиров

С 1523 г., после распада Кадьмарской унии, объединявшей в одну державу Данию, Швецию и Норвегию, образовались два значительных скандинавских государства— Швеция, власть которой распространялась на Финляндию, и Дания, в

зависимости от которой вплоть до 1814 г. оставалась Норвегия.

В Дании и Швеции складывалась централизованная дворянская монархия. В 17 в. получают, особенно в Швеции, широкое развитие мануфактуры и горное дело. Раннее развитие буржуазии в рамках дворянского абсолютистского государства, наличие широкой прослойки лично свободного крестьянства, установление протестантизма в качестве господствующей религии во многом определили своеобразие развития искусства скандинавских стран в 17—18 веках.

В искусстве скандинавских стран переход к Возрождению произошел позднее, чем в Нидерландах, Франции и Германии. При этом само Возрождение не сложилось в этих северных странах в законченную, длительно господствующую художественную систему. Наиболее характерным и своеобразным проявлением культуры Возрождения является ряд архитектурных сооружений, близких по духу немецко-нидерландскому варианту ренессансного зодчества. Известное развитие получает портрет, носящий преимущественно придворный характер (в Дании, например, портреты таллинского уроженца Мельхиора Циттоза, сформировавшегося как художник во Фландрии, датчанина Антониса Самфлета и др.). В Дании замечательным памятником этого времени является, замок Кронборг, построенный в 1577—1584 гг. переселившимися из Амстердама Яном Стенвинкелем Старшим и Антонисом ван Опбергеном. Уступчатые фронтоны мезонинов и шлемообразные закругления башен смягчают суровость четырехбашенной крепости. В Швеции в середине 16 в. строится ряд новых замков, а также перестраиваются и заново отделываются более старые постройки (замки Грипсхольм, Вадстена, Упсала и другие).

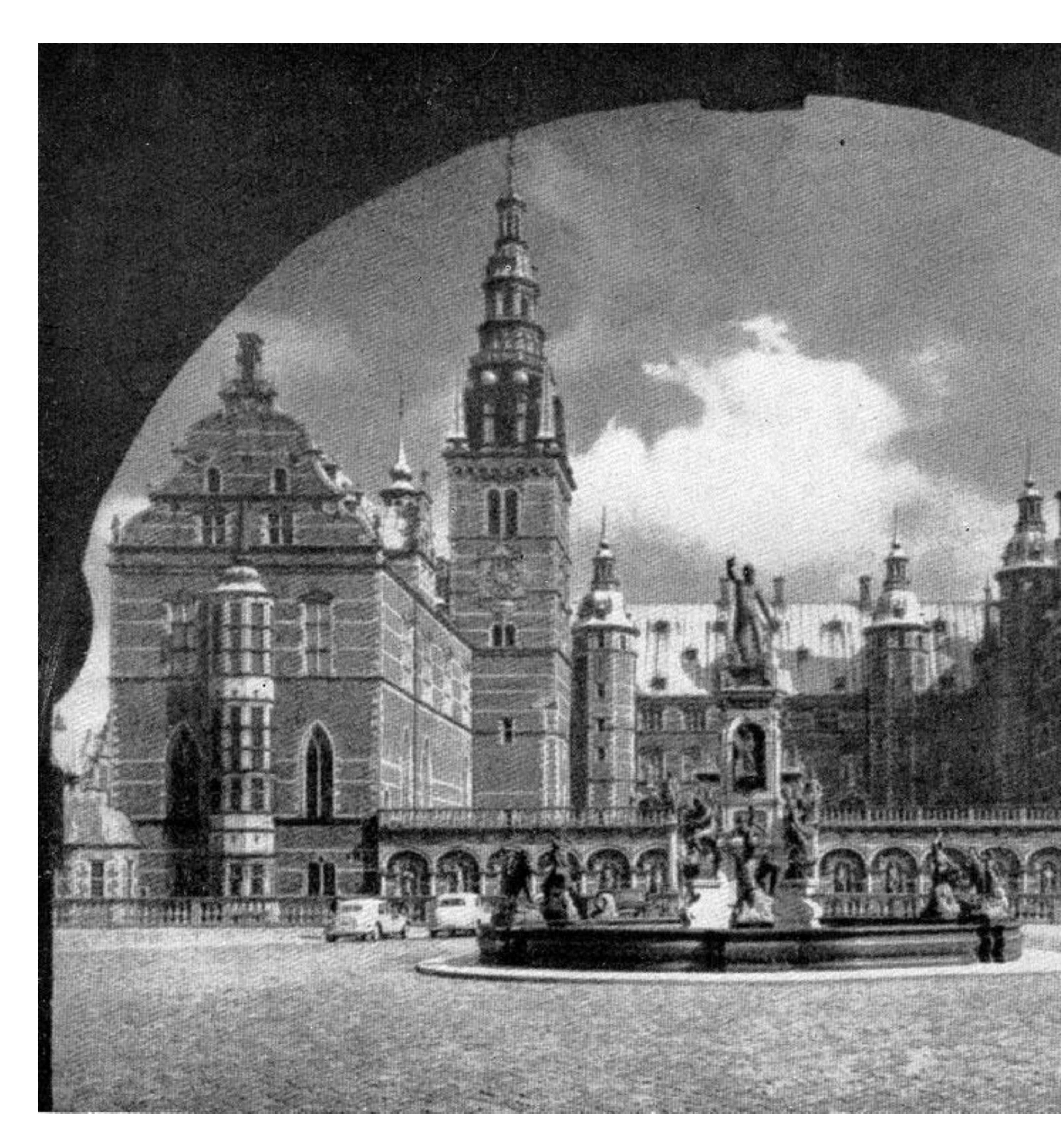
Более заметен вклад скандинавских стран в развитие европейского искусства 17—18 веков. Установление протестантизма в Дании, Швеции, Норвегии и Финляндии резко сократило с первой же трети 16 в. церковное

строительство. Архитектурные памятники 17 и 18 вв. Скандинавии (раньше в Дании и несколько позднее в Швеции) — это в первую очередь замки-дворцы, а затем бюргерские светские постройки — ратуши, биржи, наконец, частные дома. Развитие живописи и скульптуры определялось в первое время запросами двора и знати, а позднее также и бюргерства. В каждой из стран они имели свой характер; более сдержанное датское искусство существенно отличается от шведского искусства, более репрезентативно пышного.

Двор и аристократические верхи Швеции и Дании в 17 в. были вынуждены широко пользоваться услугами приезжих иностранных художников. Лишь с середины 18 в. местные силы начинают занимать в искусстве все более значительное и под конец определяющее место.

В Норвегии, преимущественно крестьянской стране, продолжало жить прекрасное и своеобразное народное искусство, проявлявшее себя в деревянных крестьянских постройках, резьбе и других формах прикладного искусства.

## Искусство Дании



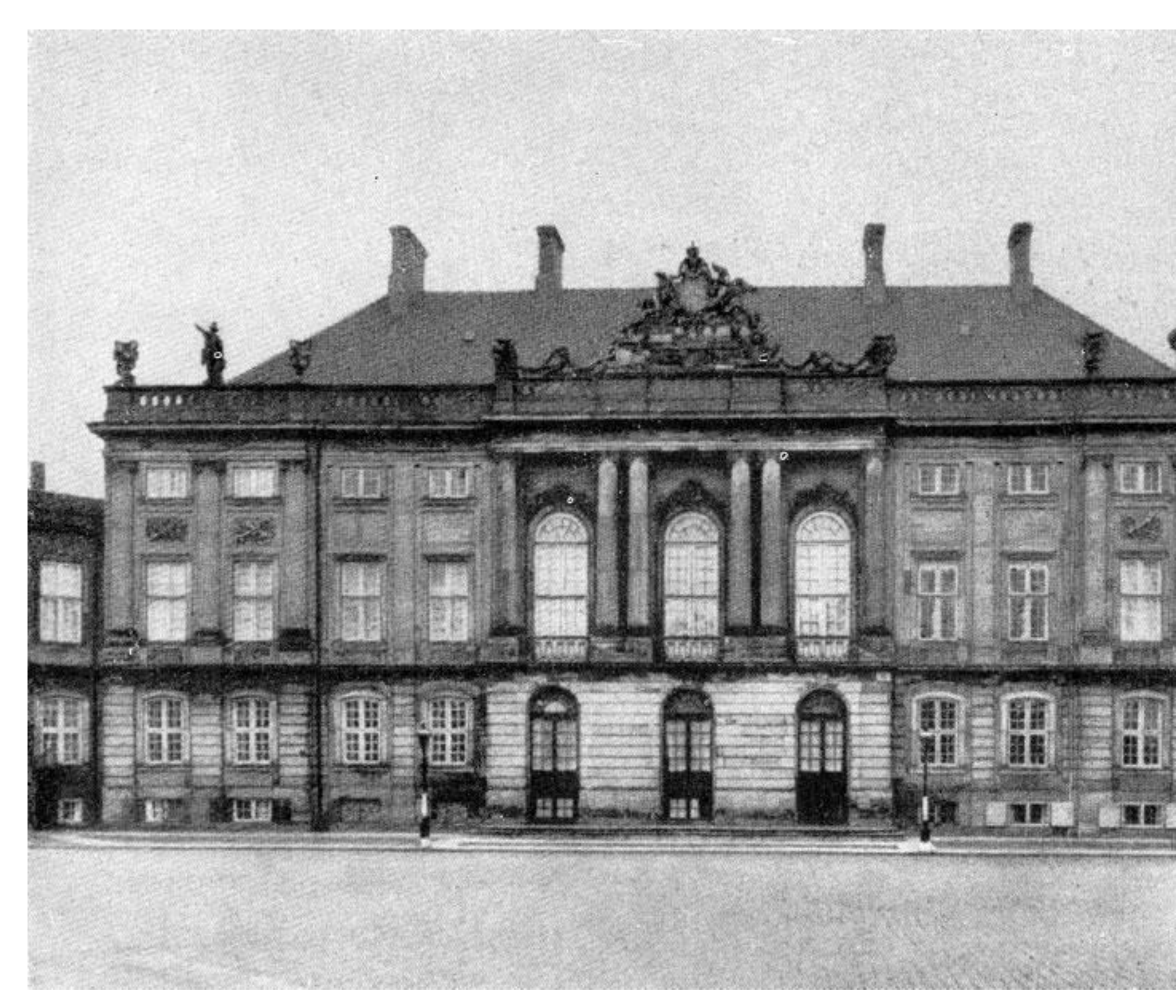
*Дворец Фредериксборг на острове Зеландия. 1600-1620 гг.
Архитектор Ганс Стенвинкель Младший. Вид на главный фасад.*

Начало 17 в. отмечено в Дании постройкой Фредериксборга (1602—1620), возведенного на севере острова Зеландия сыном Стенвинкеля Старшего, Гансом Стенвинкелем Младшим (1587—1639) в содружестве с несколькими иностранными мастерами. Характер его коренным образом отличается от Кронборга нарядностью, обилием скульптурного декора и множеством отдельных построек, включенных в общий ансамбль. Традиционный прямоугольник средневековых замков обстроен в главном здании флигелями только с трех сторон, четвертую же сторону с главным въездом через богато украшенный мост закрывает лишь невысокая аркада с балюстрадой. Потерявшие оборонное значение круглые угловые башни будто вросли в землю, раскрыв торцовые фасады корпусов, украшенных круто вздымающимися ступенями фронтонов с многоярусными эркерами и шлемообразными завершениями со шпилем. Особенно наряден парадный двор с многочисленными статуями в нишах, с богатой скульптурой ворот и порталов. Своеобразие и живописность придают замку и несимметрично расположенная в углу высокая восьмиугольная башня со шпилем, и легкая асимметрия фасадов, и сочетание красного кирпича с белым камнем облицовки и скульптур.

Датские мастера участвовали и в строительстве биржи в Копенгагене, одного из самых красивых сооружений датской архитектуры 17 в. Главными архитекторами биржи, строившейся в 1619—1625 гг., были Лоуренс и Ганс Стенвинкель, работавший и в Фредериксборге. Своеобразен ритм чередующихся щипцовых фронтонов и чердачных окон на вытянутом вдоль набережной фасаде, сложный и нарядный центральный фронтон и в особенности расположенная над ним башня с ввинчивающимся в небо шпилем в виде туго сплетенных хвостов четырех драконов. Декор из белого камня красиво сочетается с кирпичом фасада; пилястры украшенные гермами в виде кариатид, и другие детали свидетельствуют о голландском влиянии.

Войны середины 17 в. сократили, но не прекратили строительства (замок Шарлоттенборг, 1673).

Новый подъем начинается лишь в 18 столетии. Крупнейшими архитекторами века были строители новой королевской резиденции — копенгагенского дворца Кристиансборг (1733—1740)—Николай Эйтвед (1701—1754) и Лаурис Тура (1706—1759), один из сотрудников Пеппельмана в Дрездене.



*Николай Эйтвед. Дворец Леветцаус в ансамбле Амалиенборг в Копенгагене. 1754 г. Фасад.*

Если Кристиансборг, сгоревший в конце 18 в., был воздвигнут в стиле позднего барокко, то уже в середине 18 в.

в ряде строгих и изящных построек сказывалось обращение к классицизму. Тому же Эйтведу (в сотрудничестве с Н. Жарденом) принадлежит создание Амалиенборга, одного из самых замечательных городских ансамблей Дании. На восьмиугольной площади Копенгагена, где под прямым углом пересекаются две улицы, архитектор построил друг против друга четыре сходных дворца. Нижние этажи облицованы массивными плитами, верхние расчленены ионическими пилястрами; средний выступ с парными ионическими колоннами завершается тяжелым барочным фронтоном. В центре площади в 1771 г. был поставлен памятник Фредерику V работы Жака Франсуа Сали (1717—1776). Позднее Каспар Фредерик Гарсдорф (1735—1799) пристроил в более строго классицизирующем стиле вход с площади Амалиенборг в виде трехпролетных пропилеи. Классицизм в конце 18 в. проявляется в датской архитектуре в небольших дворцовых постройках, в которых порой во внешнем виде и внутреннем убранстве сочетаются сдержанность форм классицизма и интимность («датский Трианон» —дворец Лиселунд в одном из парков копенгагенских островов, дворец Эриксборг и некоторые другие). Когда после реформации прекратились церковные заказы, основным видом живописи стал репрезентативный придворный портрет.

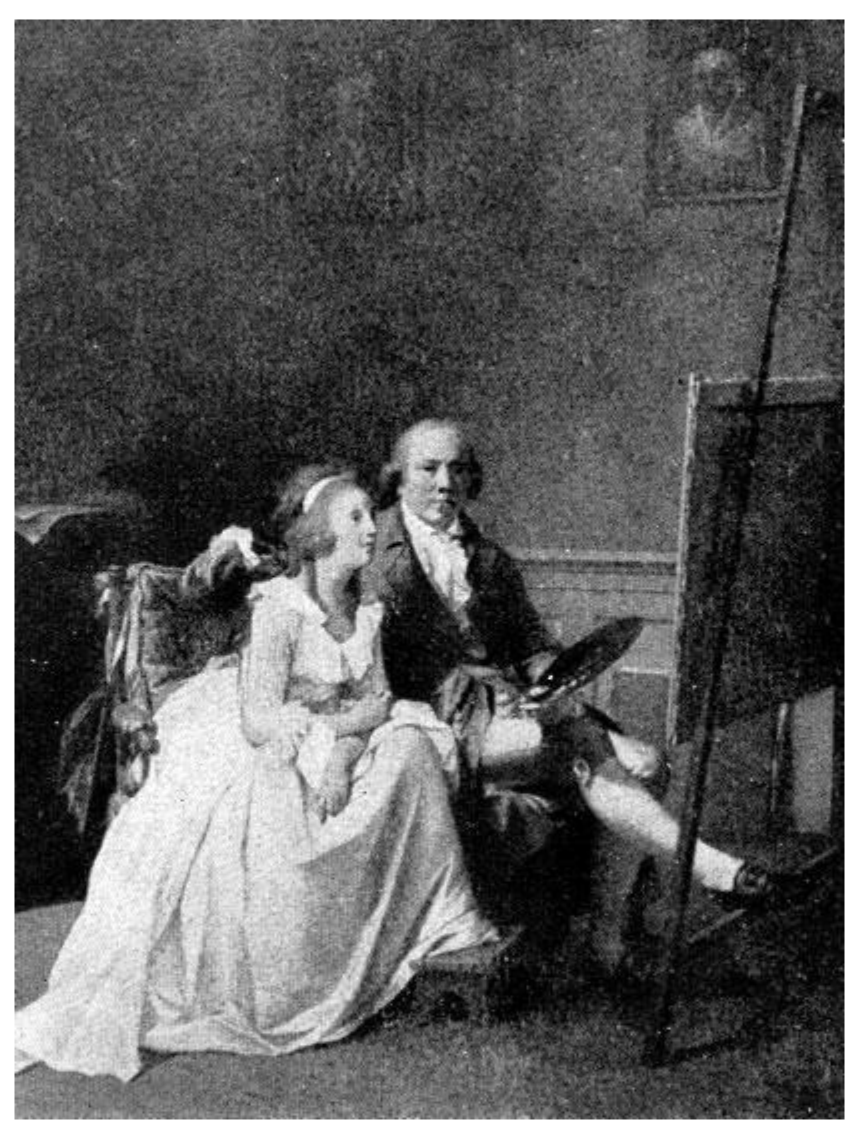
Особенно значителен вклад в датское искусство двух художников, голландцев по рождению, Кареля ван Мандера III (ок. 1609—1670) и Абрахама Вухтерса (ок. 1612—1682). Карель ван Мандер III, сын известного автора биографической истории голландского искусства художника Кареля ван Мандера II, сформировался как художник в результате сложных влияний голландского, итальянского и испанского искусства. Его творчество многообразно и даже противоречиво. В композициях на библейские («Мельхиседек, благословляющий Авраама», ок. 1655; Фредериксборг) и мифологические темы сильнее чувствуется идеализирующая тенденция; в портретах, которые далеко не ограничиваются парадно-репрезентативными изображениями королей, больше реалистических тенденций.

В большом портрете Христиана IV (1641; Фредериксборг) в несколько хищной настороженности улыбающегося всадника есть зоркая наблюдательность и жизненная правда. Своеобразным натурализмом отмечен портрет карлика Джакомо Фаворки с собакой (Копенгаген, Музей). В творчестве Кареля ван Мандера III значительное место начинает занимать и бюргерский портрет, в котором сильнее всего проявляются реалистические качества мастера. Особенно удачны его групповые портреты, среди них семейный купеческий портрет 1665 г. (Фредериксборг), отличающийся неприкрашенной передачей грубоватого самодовольства дородного отца семейства, изображенного с бокалом в тяжелой руке. Ван Мандер имел большой успех в Дании и считался «датским Апеллесом».

Важное место в развитии датского портрета занял шурин ван Мандера — Абрахам Вухтерс. В большом портрете Ульрика Кристиана Гильденлове (1645; Копенгаген, Музей) фигура молодого придворного в ярко-красном наряде, несколько манерно выступающего на фоне темной занавеси, передана с изысканным изяществом и тонким расчетом тональных отношений белого, красного и серого. Еще сильнее по смелости характеристики несколько надменно-вызывающая фигура ландграфа Фридриха II Гессен-Гомбургского (1659; замок Грипсхольм). Вухтерс, как и Мандер, также изображал Христиана IV, и его портрет надо признать более глубоким и выразительным в раскрытии характера модели.

Значительное место среди придворных живописцев в 18 в. занял швед Карл Густав Пило (1711/13—1792/93), проработавший около тридцати лет в Копенгагене, затем около двадцати лет в качестве директора Академии и придворного художника в Стокгольме. Помимо портретов знати он порою обращался к народным типам. К раннему датскому периоду его деятельности относится портрет Дракенберга (1741; Копенгаген, Музей). В образ умудренного жизнью старика с усталыми, чуть прищуренными глазами художник вложил много подлинного чувства.

К концу 18 в. в искусстве выявляются новые черты в связи с усилением буржуазии и известной демократизацией общественной жизни. Новые общественные отношения наиболее полно выразились в творчестве Енса Юля (1745—1802).



*Енс Юль. Автопортрет художника с женой. 1791-1792 гг. Копенгаген, Музей.*

Если искать для искусства Юля социальных аналогий в искусстве других стран, их можно было бы найти в лице Шардена во Франции или Ходовецкого в Германии, хотя Юль, разумеется, гораздо более скромная величина. Его модели — это бюргеры в семейной обстановке. Таковы портреты Петера

Анкера с женой и дочерью (1792), Анны Батье (1771), Софии Каас и автопортреты из Копенгагенского музея. Художник также часто рисовал детей, особенно в саду, за игрой под деревьями. В своей живописи он очень точен, спокоен и сосредоточен. Юль является также одним из родоначальников датского пейзажа.

В третьей четверти 18 в. в датской живописи появился классицизм, наиболее определенно выразившийся в картинах художника Николая Абрагама Абильгора (1743—1809). В 1767 г. Абильгор получает золотую медаль, а в 1772 г.— стипендию для поездки и работы в Риме. Доктринер, слепо увлекавшийся теориями классицизма, Абильгор совершенно отходит от непосредственного изображения жизни. Он сочиняет холодно-риторические инсценировки. Таковы его картины, прославлявшие деяния королевского дома (большая часть их сгорела в 1849 г.). С 1801 г. Абильгор возглавлял Датскую Академию художеств.

В датской скульптуре винкельмановской доктрине классицизма первым стал следовать Иоганн Видевельт (1731—1802), быстро позабывший в Риме своего первого парижского учителя, темпераментного Кусту. От его аллегорических фигур веет холодом и надуманностью.

Если бюргерский реализм и отвлеченный классицизм наиболее резко противостояли друг другу в датском искусстве 18 в., то нельзя не отметить, что в те же годы с небольшими отклонениями продолжалась предшествующая традиция портретной живописи, в которой идеализация жизни и верность правде сочетались в колеблющихся пропорциях. Некоторые из этих портретистов проявили значительное мастерство в своих парадно-репрезентативных портретах — Педер Альс (1726—1776) и другие. Интерес представляет также наследие Вигилиуса Эрик сена (1722/32—1782), много работавшего в России. Краски Эриксена (он любит сочетание розового, погашенного зеленого и серого) гармоничны, живопись не так блестяща и виртуозна, как у его современника шведа Рослина (также работавшего в России

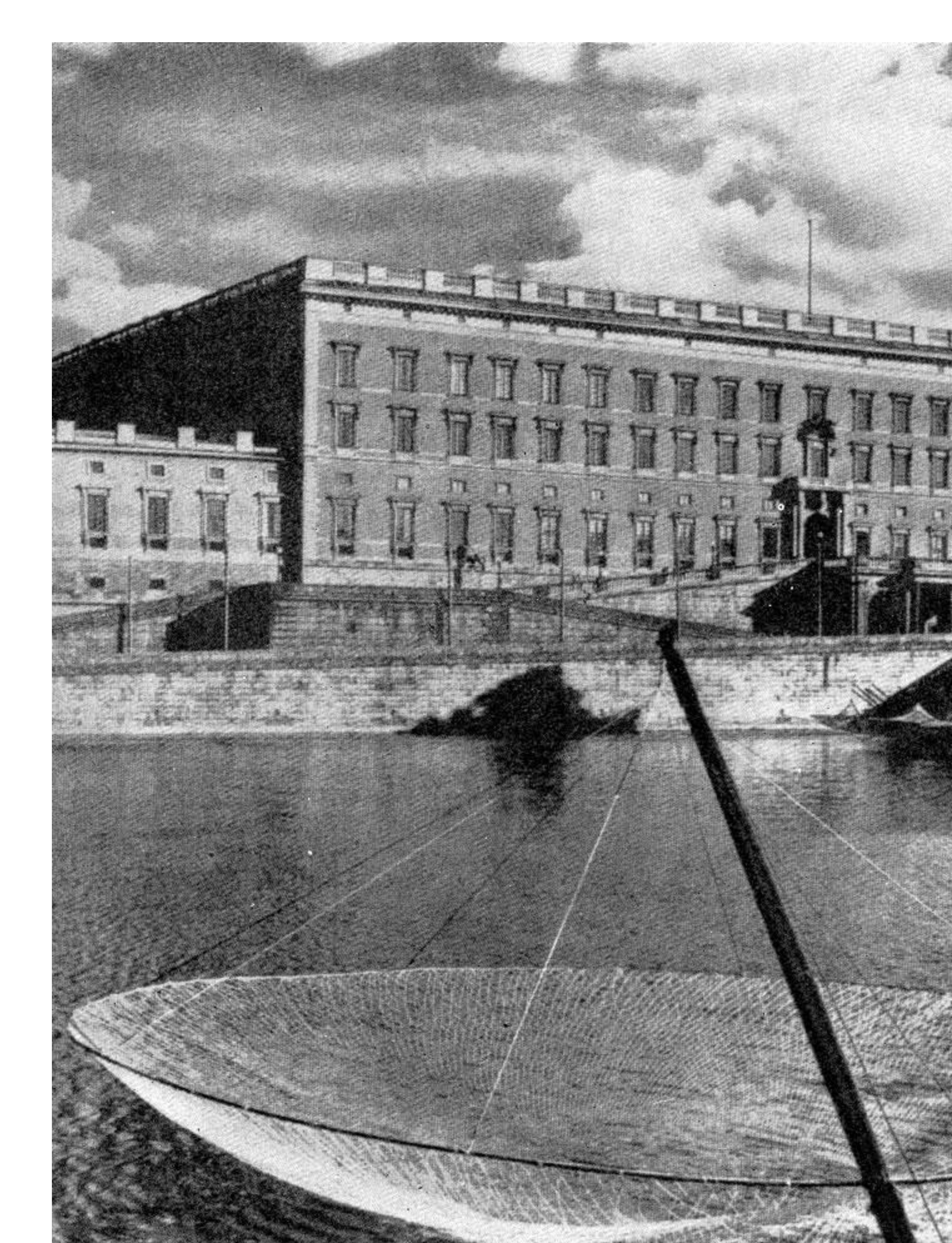
при Екатерине II), но порой он дает очень живое представление об эпохе. Лучше всего у Эриксена небольшие погрудные портреты, где тонко, хотя почти всегда несколько сухо сделанный наряд не отвлекает от изображения лица. Эриксен также очень искусно писал портреты-миниатюры для табакерок.

## Искусство Швеции

После того как Швеция встала на путь самостоятельного государственного развития, постепенно стали выявляться художники, тесно и органически связанные с национальной культурой страны. Еще до конца Тридцатилетней войны в Стокгольм были приглашены два иноземных архитектора: в 1637 г. из Франции приехал Симон де ла Валле, в 1639 г. на север переселился штральзундец Никодемус Тессин Старший. Для обоих Швеция стала второй родиной, а их сыновья стали представителями шведской архитектуры, еще более значительными, чем их отцы. Симон де ла Валле составил первый проект Рыцарского дома в Стокгольме, одного из самых выдающихся памятников шведской архитектуры. Проект был переработан сначала голландским архитектором Юстусом Винкбонсом, а затем Жаном де ла Валле, сыном Симона, придавшим ему окончательный вид. Главный фасад Рыцарского дома (строительство здания началось в 1656 г.), расчлененный по всей высоте поставленными на цоколь коринфскими пилястрами и с завершенной треугольным фронтоном слегка выступающей средней частью, композицией и деталями (гирлянды под окнами и др.) напоминает голландские образцы; об этом же свидетельствуют и сочетание кирпича с белым песчаником пилястр и цоколя и изогнутые линии высокой крыши, завершенной симметрично расположенными обелисками.

С конца 17 в. короли Швеции, достигшей вершины своего могущества, начали создавать «свои Версали». Такой постройкой явился ансамбль загородной резиденции,

названной Дроттнингхольм, созданной замечательным зодчим Тессином Старшим (1615—1681). В замке Дроттнингхольм («Островок королевы»), крупнейшей из его работ (1662—1681), от средневековых королевских замков сохранился лишь прямоугольный план с угловыми башнями, превратившимися здесь в четыре угловых павильона. Но к прямоугольнику центрального здания примыкают более низкие крылья, отчего фасады замка становятся еще более протяженными. Тройная арка центрального входа ведет в вестибюль с украшенной статуями мраморной лестницей. От одного фасада замка террасы спускаются к озеру Мелар, к другому фасаду примыкает регулярный парк, разбитый по проекту Никодемуса Тессина Младшего.



*Никодемус Тессин Младший. Королевский дворец в Стокгольме. Начат в 1697 г. Вид с севера.*

Еще величественнее городская резиденция — стокгольмский Королевский дворец. Его строителем был Никодемус Тессин Младший (1654—1728). Стокгольмский дворец (начат в 1697 г.), суровый и величественный, удачно сочетается с окружающим его пейзажем. Здание поднято на высокий цоколь. К северному, строгому, безордерному фасаду подводят справа и слева широкие пандусы, образующие так называемый «львиный хребет». Западный и восточный фасады главного корпуса расчленены пилястрами — рустованными дорическими в первом этаже, ионическими с кариатидами — во втором, увенчанными коринфскими капителями — в третьем. Еще богаче южный фасад, в центре которого шесть колонн, несущих аттик с трофеями, образуют парадный вход.

После катастрофы, к которой привела Швецию великодержавная авантюристическая политика Карла XII, страна заняла скромное положение среди государств Европы. Но ее двор продолжал поддерживать свой блеск покровительством искусствам, хотя строительство уже не велось в столь внушительных масштабах.

Самый изящный памятник шведского рококо — небольшой дворец Кина — был построен в 1763 г. в Дроттнингхольмском парке архитектором Карлом Аделькранцем (1716—1796). К этим годам относится расцвет позднебарочной и рокайльной живописи, но примерно в это же время в шведской скульптуре выявляются классицистические тенденции, связанные с распространением идей просветительства. К 1782 г. относится выдержанный в духе классицизма театр замка Грипсхольм (архитектор Э. Пальмстед; 1741—1803). Но наиболее характерные памятники классицизма в архитектуре Швеции относятся уже к 19 веку.

В развитии шведской живописи 17—18 вв. наибольшие эстетические ценности были созданы в области портретного жанра. Идеализирующий репрезентативный портрет получил

особенно сильное развитие к концу 17 в. (эпоха «великодержавия» Карла XI и Карла XII) в работах придворных живописцев. Эти мастера кроме портретов должны были писать аллегории, декоративные плафоны с летающими ангелами и трубящими Славами; должны были «увековечивать» коронации и тому подобные торжества. Тем не менее даже самый официальный из этих мастеров, «отец шведской живописи», уроженец Гамбурга Давид Клёкер фон Эренштраль (1628—1698), изображая своих героев среди аллегорических кукольных муз и бесчисленных атрибутов, улавливает в лицах портретируемых характерные индивидуальные черты, не скрывая порой их дегенеративности, грубости или ограниченного чванства (портрет Ван дер Линде, 1661; Упсала, университет). Эренштралю принадлежит также большая аллегорическая роспись плафона Рыцарского дома в Стокгольме (1669—1674), В то же время в творчестве Эренштраля имеется ряд работ, полных интереса к людям совсем иного круга, чем его коронованные и некоронованные аристократические заказчики. В собрании Грипсхольмского замка имеется его портрет трактирщика Медеви с сыновьями (1689). Еще характернее находящийся в том же собрании портрет вождя крестьянских сословных представителей старика Пера Ольссона, опирающегося на палку, согбенного старостью, но полного ума и силы (1686).

В творчестве преемника Эренштраля Давида Крафта Старшего (1655—1724), отразился новый исторический этап развития Швеции, связанный с тяжелыми испытаниями войн начала 18 века. Пышная декламация первых барочных живописцев сменяется у него более сухим и сдержанным стилем, большей трезвостью, прозаичностью. Его кисти принадлежит несколько портретов Карла XII, имеющих, впрочем, преимущественно иконографическую ценность.

*Александр Рослин. Портрет жены художника. 1768 г. Стокгольм, Национальный музей.*

Однако и в 18 в. придворное искусство Швеции продолжает поддерживать свой блеск. Оно отмечено духом рококо. Целое поколение художников-портретистов с большим успехом учится в Париже. Лучшими из них были Лоренц Паш Младший (1733—1805), мастер пастельного портрета Густав Лундберг (1695—1786) и, разумеется, широко прославленный Александр Рослин (1718—1793), до последних лет имевший собственную мастерскую в парижском Лувре. Все эти художники работали над созданием портретов аристократии (Рослин кроме шведского и французского двора обслуживал Вену и Петербург). Но не эта сторона их творчества являлась первенствующей в художественном отношении. Моделями лучших портретов этих трех мастеров нередко служили и люди искусства. Так, Лундберг создает красивый портрет Карла Густава Тессина (1730; Стокгольм, частное собрание), Рослин — архитектора Аделькранца (1754; Стокгольм, музей Академии художеств), Паш — медальера Густава Лундбергера (1770; там же). Очень привлекателен рослиновский «Портрет жены художника». Портретам этим присуща большая увлеченность художника своими моделями, их умом и темпераментом. В сравнении с ними королевские и придворные портреты много слабее по своим художественным достоинствам. В России Рослин писал портреты Екатерины II и Павла I. Среди девяти его работ, хранящихся в ленинградском Эрмитаже, лучший — портрет И. И. Бецкого (1770). Еще одна группа шведских художников 18 в. имела широкий «европейский» успех. Это миниатюристы Никлас Лафренсен (1737—1807) и Петер Адольф Халль (1739—1793). Нередко художники вносили в это искусство подлинное портретное мастерство.

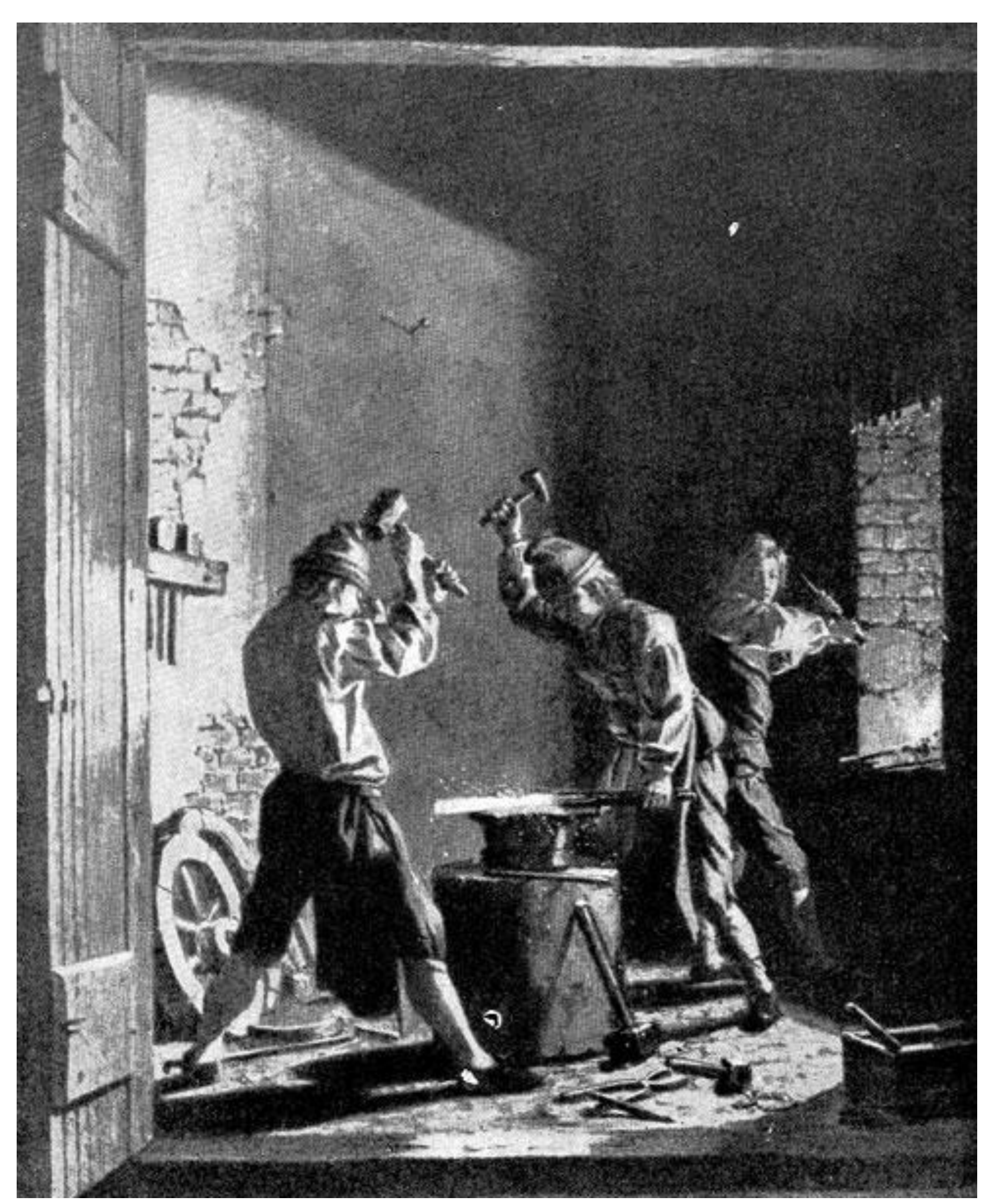
*Карл Густав Пило. Коронация Густава III. Фрагмент. 1782 г. Стокгольм, Национальный музей.*

Во второй половине 18 в. в шведской живописи занял значительное место Карл Густав Пило, о котором говорилось выше в связи с его длительной деятельностью в Дании. В несколько погашенных красочных сочетаниях его портретов и больших картин («Коронация Густава III», 1782; Стокгольм, Национальный музей) есть своеобразная, хотя и ущербная

красота. От Пило осталось много официальных работ, умелых, но часто скучных. Но у него есть портреты — опять-таки неофициальных лиц, в которых сила характеристики говорит о зорком восприятии жизни (портрет каноника Мальте Рамеля, 1739).

На шведский портрет этих лет, перерабатывавший влияния искусства соседних стран, кроме Франции воздействовали и традиции английской портретной школы. Так, Карл Бреда (1759—1818) несколько лет работал в Лондоне у Рейнольдса. Живопись Бреды энергична; художник использует эффекты светотени и уверенно схватывает большие отношения формы и цвета, создавая своеобразную атмосферу романтической приподнятости; таков портрет его отца (1785; Стокгольм, Национальный музей) и в особенности портрет Рейнольдса в мантии доктора Оксфордского университета (1790; Стокгольм, музей Академии художеств).

Одним из ярких проявлений новых буржуазных тенденций в шведском искусстве второй половины 18 в. является творчество первого шведского жанриста Пера Хиллестрёма (1733—1815). Искусство Хиллестрёма было в известном смысле параллелью искусству Юля в Дании, Ходовецкого в Германии, отчасти Греза во Франции.



*Пер Хиллестрём. Кузница. 1781 г. Стокгольм, Национальный музей.*

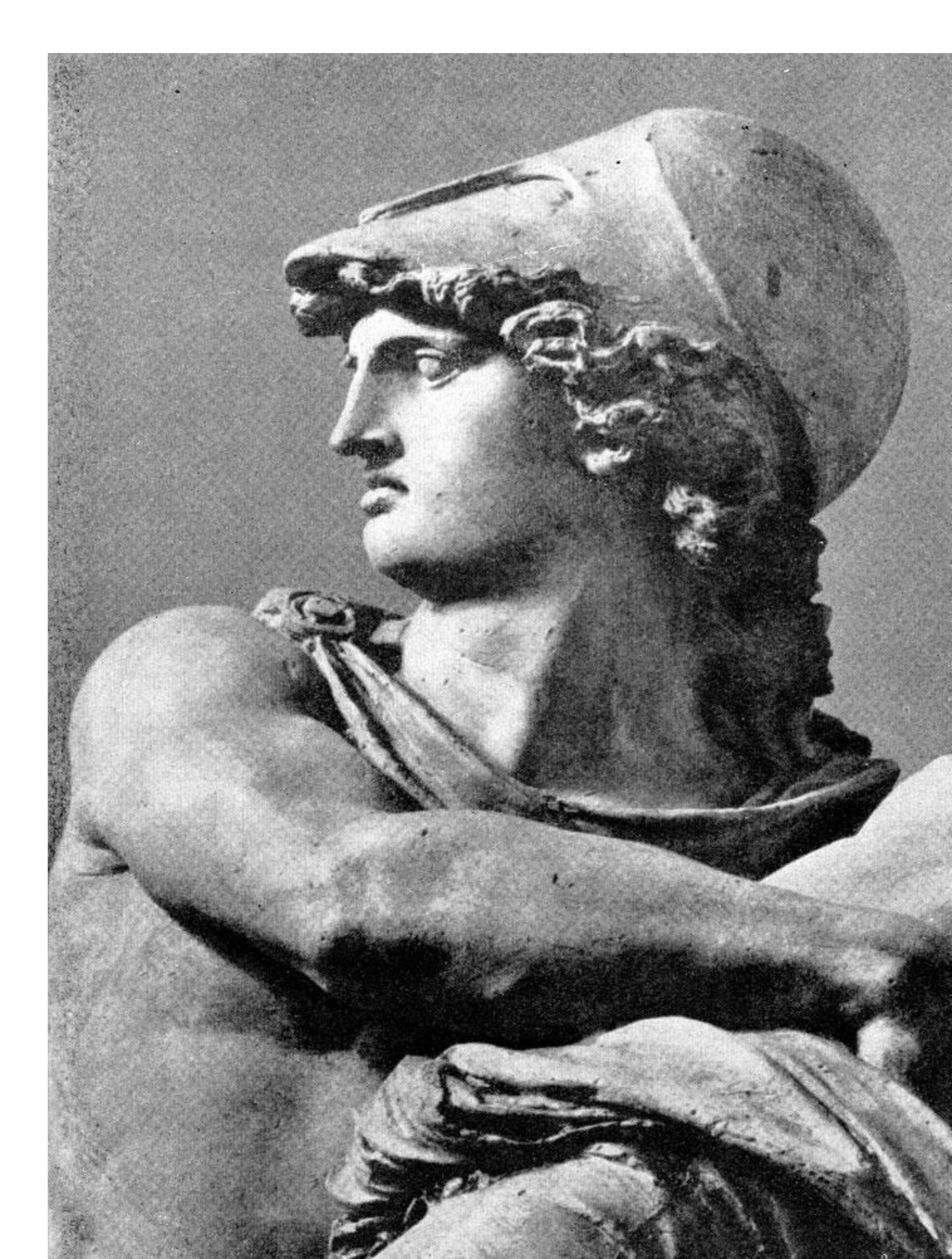
Хиллестрём учился в Париже, посещал мастерскую Буше, испытал некоторое влияние Шардена; он был одним из оригинальнейших шведских художников, отразивших разные стороны быта Швеции. Он хорошо умел связать в своих жанровых сценках фигуры с интерьером, ритмично и характерно разместить свои порой несколько кукольные персонажи («Утренний туалет», 1770, Стокгольм, Национальный музей; «Беседа возле камина», 1780). Более жизненны служанки, торговки в его сценах домашнего быта. В

этих жанровых композициях иногда проявляется несколько слезливый сентиментализм, напоминающий Греза («Разбитая посуда», «Перевязка пальца»—1781; Эрмитаж). В таких композициях, как «Кузница» (1781; Стокгольм, Национальный музей), художник использует сильные контрасты света и тени, сообщая каждому предмету весомую материальность, находит особый живописный язык для правдивой передачи редких для искусства того времени сюжетов труда.

Шведская скульптура 17—18 вв. несколько уступала по своему значению живописи.

В 17 в. в Швеции была широко распространена резьба по дереву. Она имела глубокие традиции, идущие от средневековья. Портретные изображения нередко связывались с настенными эпитафиями. Скульптурные надгробия в конце 17 и в 18 в. носили пышный барочный характер и выполнялись по преимуществу нидерландскими мастерами. Значение скульптуры в шведской художественной культуре повышается после приглашения из Франции двух французских скульпторов — Жака-Филиппа Бушардона (1711—1753) и Пьера Ларшевека (1721—1778).

Барочная декоративность их бронзовых статуй, изображающих мифологических персонажей, эффектно сочеталась с цветным мрамором ниш, в которые они помещались. Наиболее интересны конные памятники, созданные Ларшевеком Густаву Вазе и Густаву Адольфу II (1773).



*Иоганн Тобиас Сергель. Марс. Фрагмент скульптурной группы «Марс и Венера». Камень. 1771-1779 гг. Стокгольм, Национальный музей.*

К концу 18 в. появляется собственно шведская скульптура, начинающая оказывать влияние на искусство западноевропейских соседей Швеции и связанная с именем Иоганна Тобиаса Сергеля (1740—1814), одного из основоположников классицизма в скульптуре. Сергель определился как своеобразный классицист, как бы отталкиваясь от стиля французских барочных мастеров Жака Бушардона и Ларшевека, вместе с которыми он работал в начале своей деятельности. По сравнению с манерным и вялым изяществом мастеров европейского классицизма Сергель более патетичен и взволнован, он предпочитает более энергично и весомо показывать объемы своих фигур и групп, пластику человеческого тела.

Одной из лучших вещей Сергеля является его «Спящий фавн» (мрамор, 1774; Стокгольм, Национальный музей).

Сергель был также большим мастером портретных медальонов, отличающихся живыми, четкими характеристиками современников. Этим он как бы продолжал высокую традицию шведского медальерного искусства.

## Искусство Америки

Т.П.Каптерева

Более чем трехвековое господство европейцев в Америке — одна из самых трагических страниц в истории возникновения мировой капиталистической системы. Открытие и освоение Нового Света, которое дало толчок развитию торговли, мореплавания и промышленности и способствовало быстрому вызреванию в недрах распадающегося феодального общества революционного элемента, имело всемирно-историческое

значение. Европейцы принесли в Америку более высокий общественный строй. Однако коренной перелом в судьбах народов западного полушария принял на редкость мучительный, насильственный характер. Он сопровождался чудовищным кровопролитием, зверским уничтожением миллионов коренных жителей, а в тех областях, где существовала великая древняя культура,— ее варварским разрушением. Колонизация ввергла народы Америки в пучину неисчерпаемых страданий, нищеты, рабства и бесправия.

Исторические судьбы Северной и Южной Америки складывались по-разному. Первой по времени на мировую арену вышла Латинская Америка, к которой обычно относят всю Южную Америку, часть Североамериканского материка, Центральную Америку, а также острова Вест-Индии. С 1492 г.— даты открытия Колумбом Америки — и до начала 19 в. эта огромная территория подвергалась колонизации со стороны испанцев, португальцев, отчасти французов. Они принесли сюда романские языки, католическую религию, свою культуру, оказавшие в целом значительное воздействие на формирование социально-политической и культурной жизни местного населения. Название «Латинская Америка» (подразумевающее коренное отличие данной части Америки от остальной ее северной части, в которой колонизация началась на столетие позже и где возобладали элементы англосаксонской культуры) условно и давно устарело, так как подавляющее большинство населения многих латиноамериканских стран составляют индейцы, негры, метисы и мулаты, историческая роль которых особенно возросла после того, как здесь сложились новые нации, сбросившие с себя в начале 19 в. гнет испано-португальского колониализма.

Испания, как известно, опередила остальные европейские страны в открытии и захвате огромных территорий Нового Света. К концу 16 в. ей принадлежала почти вся Латинская Америка и около трети Северной Америки. Португальцы же, обратив основное внимание на Восток, сумели все же

захватить крупную территорию и в Америке, сосредоточив свои владения в одной, но зато весьма обширной Бразилии.

Уже во второй половине 16 столетия в Латинской Америке завершился в основном первый, завоевательный этап колонизации. В диких местностях или буквально на фундаментах уничтоженных индейских городов основывались новые города. Еще в первой половине 16 в. была установлена система городской планировки с прямоугольной сеткой улиц, с размещением в центре города главной площади, на которой находились собор и ратуша. Архитектурные типы и формы были импортированы из Испании, а условия стремительного и кровопролитного завоевания диктовали более упрощенный характер воздвигавшихся зданий, наделенных чертами крепостной архитектуры,— в первую очередь церквей, предназначавшихся и для обращения индейцев в христианство и для обороны. В архитектуре 16 в., так же как в живописи и скульптуре, художественные традиции европейских и американских народов существовали как бы независимо друг от друга. Процесс их более тесного и плодотворного слияния относится уже к 17—18 векам.

Период с конца 16 и по начало 19 в.— время сложения политической и экономической системы, социальной структуры общества в испанских и португальских владениях в Латинской Америке. Уже в 17—18 столетиях резко обозначаются во многом типичные для последующего развития латиноамериканских стран вопиющие контрасты ошеломляющей роскоши и ужасающей нищеты, прогресса и отсталости, безграничного произвола и полного бесправия.

Латинская Америка раскрыла перед европейцами свои огромные природные богатства — залежи золота и серебра, ртути, драгоценных камней, вызвавшие бурное развитие горнодобывающей промышленности. Не менее перспективным было и развитие сельского хозяйства, в котором сочеталось разведение завезенных из Старого Света культур с издавна существовавшими на материке земледельческими культурами.

Начался подъем различных ремесел; перед Латинской Америкой открылись исключительно благоприятные перспективы мировой торговли. Расширялись, обстраивались новые по тем временам густонаселенные города. Если в 1776 г. население Нью-Йорка составляло всего 12 тысяч человек, то население Гаваны насчитывало 76 тысяч, а Мехико —90 тысяч. В этот период Латинская Америка занимала господствующее положение в западном полушарии, далеко опередив колонии в Северной Америке.

Однако трагическое противоречие заключалось в том, что колоссальные естественные богатства Нового Света достались Испании, одному из самых реакционных и отсталых государств Европы 17—18 вв. Разлагающаяся испанская монархия видела в хищнической эксплуатации и ограблении американских земель источник своего паразитического существования. Правящие классы метрополии нещадно душили проявления какой-либо экономической самостоятельности колоний.

Развитие промышленности, сельского хозяйства и свободной торговли здесь искусственно задерживалось.

Колонизаторы утверждали в Новом Свете феодальный строй. Основой землепользования были огромные помещичьи латифундии, настолько обширные, что некоторые не имели определенных границ, а в Бразилии намного превышали размеры самой Португалии. Насущной задачей времени была потребность в рабочей силе. Периоды массового истребления индейцев, а затем попыток обратить их в рабство, приведших к вымиранию целых племен, дали свои печальные результаты. К середине 16 в. в Вест-Индии, например, не осталось ни одного коренного жителя. С 16 столетия были введены особые формы феодально-крепостнической Эксплуатации индейцев. Приток во многом более выгодной с точки зрения колонизаторов рабочей силы составил ввоз негров-рабов из Африки, начавшийся уже в 16 веке. Через непродолжительное время в Америке возникло многочисленное негритянское население.

Все испанские владения в Америке разделялись на четыре вице-королевства, каждое из которых не зависело от другого и было непосредственно связано только с метрополией. Управление вице-королевствами было построено по образцу испанской феодально-абсолютистской монархии и отличалось довольно сложной бюрократической системой. В 1535 г. возникло первое вице-королевство Новая Испания, которое включало Мексику, Центральную Америку и Вест-Индию. Вице-королевство Перу, основанное в 1544 г., охватывало территории современных Перу и Чили. Позднее, в 1718 г., было создано вице-королевство Новая Гранада (Венесуэла, Колумбия, Эквадор, Панама), а в 1776 г.— вице-королевство Ла Плата, занимавшее территории современных Аргентины, Уругвая, Парагвая и Боливии.

Феодальный гнет в Латинской Америке усугублялся неограниченной властью католической церкви. Аппетиты духовенства, развившего здесь бурную миссионерскую деятельность, были поистине безграничны. Уже в начале 17 в. в Новом Свете было построено семь тысяч церквей и пятьсот различных монастырей, а к 1810 г. церкви принадлежало больше трети всей земли. Сосредоточив в своих руках громадные богатства, церковь стала неопреодолимой силой, препятствовавшей экономическому и общественному прогрессу, распространению культуры, просвещения, политической свободы. Ее роль еще более возросла после того, как в 1569 г. Испания учредила в Латинской Америке инквизицию. Не менее активно проявляли себя здесь и различные монашеские ордена. Самым агрессивным и влиятельным был орден иезуитов, который даже основал в 1610—1768 гг. в юго-восточном Парагвае своеобразное теократическое государство, лишь формально подчиненное испанскому губернатору. По справедливому замечанию одного исследователя, деятельность католической церкви в Новом Свете можно охарактеризовать следующими полными иронии словами: «Я тебя граблю, давлю, убиваю, но я тебя спасаю».

В истории латиноамериканского общества 17—18 вв. все представляется насыщенным непримиримыми противоречиями.

Сохранение высшей власти за испанцами, которые составляли ничтожное меньшинство в колониях, вызывало возмущение креолов, то есть потомков завоевателей, местных уроженцев, которых держали здесь все же на положении граждан второго сорта. Но креольское общество не было однородным. С одной стороны, именно креолы внесли особый вклад в интеллектуальную жизнь колоний,— показательно, что впоследствии из среды креолов вышли многие вожди национально-освободительной борьбы. Вместе с тем верхушка креольского общества, получившая от испанцев поместья и рудники, неистовствовала в своем желании затмить все показной и невиданной для Старого Света роскошью. Все это развертывалось на фоне крайней распущенности нравов высшей знати и духовенства, злоупотреблений властью, взяточничества, продажи государственных должностей и полного произвола. Между тем миллионы коренных жителей, с которыми обращались хуже, чем со скотом, а также рабов-негров умирали от нищеты и непосильного труда на рудниках и плантациях. Многочисленные восстания индейцев и негров потрясали основы колониального строя.

Однако латиноамериканская культура не несла в себе прямого отражения Этих бурных 'событий. В целом она отмечена печатью консерватизма, что вполне объяснимо, ибо господствующие классы Испании стремились всячески воспрепятствовать проникновению в колонии новых идей, насаждая здесь культуру метрополии в ее наиболее реакционных проявлениях. Особенно это сказалось в области литературы. За исключением очень узкого круга имен, литература Латинской Америки колониального периода носила всецело подражательный характер. В области архитектуры и изобразительного искусства католическая церковь принесла в Латинскую Америку весь богатый репертуар своего идейного и эстетического воздействия: великолепие пышных храмов и огромных резных алтарей, мистическую взволнованность образов скульптуры и живописи. Нет необходимости доказывать, насколько сковывало творческие возможности латиноамериканских народов насильственное навязывание им культуры, импортированной из Европы. И тем не менее в этот

период, зачастую в трагически противоречивых формах, совершался процесс приобщения их к достижениям мировой науки, просвещения и искусства, имевший столь существенное значение в развитии самосознания молодых складывающихся наций. Вместе с тем то новое и подчас передовое, что, несмотря на ограничения и строжайшую цензуру, проникало в Латинскую Америку, попадало не на бесплодную почву.

Хотя развитие местной культуры в колониальный период было подорвано, оно продолжалось подспудно. Особенно наглядно живучесть древних традиций сказалась в пластических искусствах. В результате слияния элементов европейской и местной художественных культур в 17—18 вв. возникло новое латиноамериканское искусство, отмеченное чертами своеобразия, свежести и оригинальности. Следует, однако, учесть, что сфера распространения этого искусства охватила далеко не в равной степени все колониальные владения. В тех областях, где индейское население составило большинство и где существовали высокоразвитые художественные традиции, были созданы наиболее интересные и самобытные произведения. Европейский элемент, напротив, преобладал там, где местное население было почти полностью истреблено. Вместе с тем не все разделы искусства развивались в этот период равномерно. Пожалуй, в наименее благоприятных условиях оказалась живопись. Сам круг ее сюжетов и образов, подчиненных церковному шаблону, ее изобразительная система и техника были здесь особенно чуждыми. Требовалось длительное время для создания местных профессиональных кадров. Однако и в латиноамериканской живописи 17—18 вв., в которой, как и в живописи метрополии, господствовали картины религиозного содержания и портреты, заметна близость к народному творчеству. Своеобразие ее произведений раскрывается именно в их наивной «лубочности», непосредственности образного мышления и яркой декоративности красок, в которых использовались местные краски индиго и кошениль.

Близость к народному творчеству сказалась и в области скульптуры. И здесь мастера принуждены были работать в

сфере религиозной пластики, создавая раскрашенные деревянные статуи святых, резные алтари, проповеднические кафедры. Столь присущее им развитое чувство пластической формы придавало особый характер многим произведениям, особенно выполненным из камня. Оно проявилось и там, где, казалось бы, оставались незыблемыми каноны церковного искусства. Мастера вносили в декоративные формы элементы своего языческого фольклора, а в изображение Христа, который стал для индейцев символом их собственных страданий, черты индейского этнического типа. Применялась иногда и сложная древняя техника. Церковь допускала все эти «вольности» в значительной мере потому, что она очень скоро поняла всю выгоду от широкого использования бесплатного труда искусных индейских мастеров. Не менее широко использовался их труд в строительстве и в прикладном искусстве.

17—18 вв.— время расцвета в Латинской Америке ряда промыслов, особенно производства тканей, изделий из кожи и драгоценных металлов. Как правило, возглавляли эти промыслы испанцы, но именно индейцы были здесь основными исполнителями изделий, вносившими в них и свой природный вкус и свои художественные традиции. Не случайно в колониальный период было создано немало великолепных произведений прикладного искусства.

Однако самые значительные художественные достижения этого времени относятся к области архитектуры. Активная строительная деятельность была одним из средств утверждения господства испанцев и португальцев в Новом Свете. Многое, что было создано здесь, носило характер откровенной пропаганды католицизма. И вместе с тем слияние элементов европейского и местного зодчества дало интересный и плодотворный результат. В лучших памятниках латиноамериканской архитектуры традиции испанского Ренессанса и барокко обогатились неисчерпаемой фантазией народного творчества. То новое и самобытное, что проявилось в архитектуре Латинской Америки, относится не столько к оригинальным плановым и композиционным решениям зданий,

сколько к их декоративному убранству, которое придало многим постройкам ни с чем не сравнимый облик. Сочетание различных художественных традиций, среди которых известную роль играла традиция мавританского зодчества, способствовало созданию произведений, подчас резко отличных по своему облику от памятников европейской архитектуры. Однако менее всего в них следует искать нарочитую экзотику и манерную искусственность— в природных условиях стран Латинской Америки, в рамках прижившихся здесь художественных традиций они воспринимаются естественно и органично.

В огромных колониях Нового Света было воздвигнуто колоссальное количество украшенных скульптурой и живописью зданий. Далеко не все они дошли до нашего времени. Стихийные бедствия, и в первую очередь землетрясения, разрушали целые города; подлинным бедствием, особенно для городов в бассейне Карибского моря, были вторжения пиратов. Памятники искусства иезуитского государства в Парагвае после того, как в конце 18 в. иезуиты были оттуда изгнаны, стали добычей времени и тропических лесов.

Особенно щедро и многосторонне представлено искусство в вице-королевстве Новая Испания, и в первую очередь в основной его части — Мексике. Тесная связь с архитектурой метрополии сказывалась здесь не только в заимствовании основных форм, но и в повторении тех стилевых этапов, через которые проходило испанское зодчество. При этом свойственная испанскому искусству стилевая пестрота и совмещенность различных художественных этапов выразились в мексиканской архитектуре с еще большей очевидностью. Общее представление о мексиканском искусстве колониального периода в значительной мере осложнено сильным воздействием местных традиций, по-разному проявляющихся в различных художественных центрах. Однако, несмотря на возникающие вследствие этого трудности, можно наметить в общих чертах основные

художественные тенденции в развитии мексиканского искусства 17—18 вв.

Воздействие испанского Ренессанса, начавшееся с конца 16 в., значительно ослабевает в зодчестве Мексики к середине следующего столетия, уступая место строгому, торжественно-холодному стилю Эрреры, создателя Эскориала. Этот стиль долго сохранялся в Испании. Но, пожалуй, еще большей устойчивостью он отличался в испанских и португальских колониях, что объясняется господством здесь иезуитов — основных пропагандистов этогостиля, который последователи и эпигоны Эрреры возвели в некий безжизненный и сухой архитектурный канон.

*Собор в Мехико. 1563-1813 гг. Архитекторы Алонсо Перес Кастаньеда, Диего де Арсиньега, Хосе Дамиан Ортис де Кастро, Мануэль Толса. Вид с запада.*

В середине 17 в. крепостное монастырское строительство в Мексике, господствовавшее в прошлом столетии, сменяется строительством величественных католических соборов. В

одном из ранних сооружений — соборе в Пуэбла (заложен еще в 16 в., освящен в 1649 г., портал —1664), созданном по проекту испанских Зодчих Франсиско Бессера и Хуана Гомеса де Мора, барокко делает еще первые шаги, и здесь заметно воздействие стиля Эрреры. Но в близком к этому памятнику соборе в городе Мехико уже преобладают барочные формы. Столичный собор (1563—1813) несет на себе отпечаток различных периодов в развитии мексиканской архитектуры. Он был начат по проекту Алонсо Переса Кастаньеды и Диего ди Арсиньеги; башни закончены в 1791 г. Хосе Дамианом Ортисом де Кастро, а купол воздвигнут архитектором Мануэлем Толса. Примыкающее справа к собору так называемое Саграрио Метрополитано (1749—1768) представляет собой, по существу, самостоятельное здание. И тем не менее собор в Мехико , — самый большой в Латинской Америке, замыкающий восточную сторону огромной главной площади города, обладает несомненным художественным единством. Завершенные мощными волютами контрфорсы подчеркивают основные членения его широкого двухбашенного фасада. Редкой даже для Латинской Америки роскошью отличается убранство интерьера, своего рода сокровищницы католического искусства. Всем своим монументальным обликом, сложностью и грандиозностью форм храм как бы призван символизировать торжество христианства в завоеванных землях. Не случайно, что здание такого масштаба было воздвигнуто на развалинах Теночтитлана, прекрасной древней столицы могущественного государства астеков.

Собор в Мехико — один из лучших образцов мексиканской архитектуры раннего барокко, которая, однако, не приобрела здесь широкого распространения. Гораздо более типичны для Мексики, особенно со второй половины 18 в., памятники так называемого ультрабарокко, развивавшего традиции испанского чурригереска. Как и испанские постройки, здания мексиканского ультрабарокко не отличаются сложной объемно-пространственной композицией; все внимание зодчих сосредоточено на оформлении фасада, центральным элементом которого является огромный и необычайно

нарядный портал. Подобные чисто декоративные тенденции, сливаясь с издавна существовавшей на мексиканской почве любовью к красочности и пышной орнаментальности, приобретают здесь свое крайнее выражение. В нагромождении и преизбытке декоративных форм как бы находят выход необузданная фантазия, бьющий через край художественный темперамент, особое, во многом чуждое европейскому глазу пластическое видение индейских мастеров. Столь присущий испанской архитектуре принцип контрастного сопоставления плоскости стены и выделенного в ней декоративного пятна — контраст, придающий оттенок особой остроты и драматизма художественному образу,— применялся здесь не всегда. Зато заметнее стремление к декоративному заполнению всей поверхности фасада, причем его каменное убранство теряет структурный каркас, значительно уплощается и напоминает причудливую узорчатую ткань.

Не все произведения мексиканского барокко равноценны. Некоторые из них, особенно небольшие церкви, расположенные в бедных и глухих индейских городках, кажутся слишком наивными и провинциальными, напротив, другие, отличающиеся чрезмерной пышностью, далеко не безупречны с точки зрения строгого вкуса. И тем не менее мексиканская архитектура 18 столетия принадлежит к интереснейшим явлениям культуры колониального периода в Латинской Америке. Ее лучшие образцы создают впечатление особой жизнерадостной непосредственности, в них находят в той или иной мере отражение народные вкусы, обычаи и представления. Эффект, порождаемый этими памятниками, заставляет вспомнить скорее памятники зодчества Востока, нежели Европы. Но в присущей их облику яркой зрелищности зачастую больше выразительности и силы, нежели в произведениях затронутой увяданием испанской архитектуры 18 века.

*Собор в Сакатекасе. 1730-1760 гг. Фрагмент западного фасада.*

Среди произведений мексиканского ультрабарокко различают несколько направлений. Одно из них носит условное название «стиля столицы», что подразумевает не столько создание этих построек в городе Мехико, сколько более высокий профессиональный уровень исполнения и, пожалуй, более очевидную зависимость от испанского чурригереска. Здесь заслуживают внимания такие постройки, как уже упомянутое выше Саграрио Метрополитано, созданное андалусским архитектором Лоренсо Родригесом в содружестве со скульптором-индейцем Педро Патиньо Икстолинке, церковь св. Троицы, воздвигнутая также в Мехико (1775—1783), иезуитский храм св. Мартина в городе Тепотцотлан (1760—1762), церковь св. Ириска в Таско (1751—1758) и многие другие. Причудливая капелла Посито в Гваделупе (1777—1797; работы Франсиско Геррера-и-Торрес) представляет довольно редкий для мексиканской архитектуры образец центрической композиции. На севере и юге Мексики, в ее различных областях и городах (Оахаке, Морелии, Гвадалахаре, Керетаро, Гуанахуато) культовое зодчество имело местные особенности. Чрезвычайно интересен храм в Сакотекасе (1730—1760), в котором высокое профессиональное мастерство сочетается с воздействием местных древних традиций. Издали плоский тяжеловатый резной портал создает впечатление испещренной узором статичной, косной массы. Впечатление это усиливается при рассмотрении сложного переплетения его бесконечных сливающихся, громоздящихся, как бы порождающих друг друга декоративных форм. По своему пластическому облику, по тому первостепенному значению, которое приобретает здесь эффект количественного нагромождения форм, здание напоминает скорее сооружения Индии, нежели памятники европейской архитектуры.

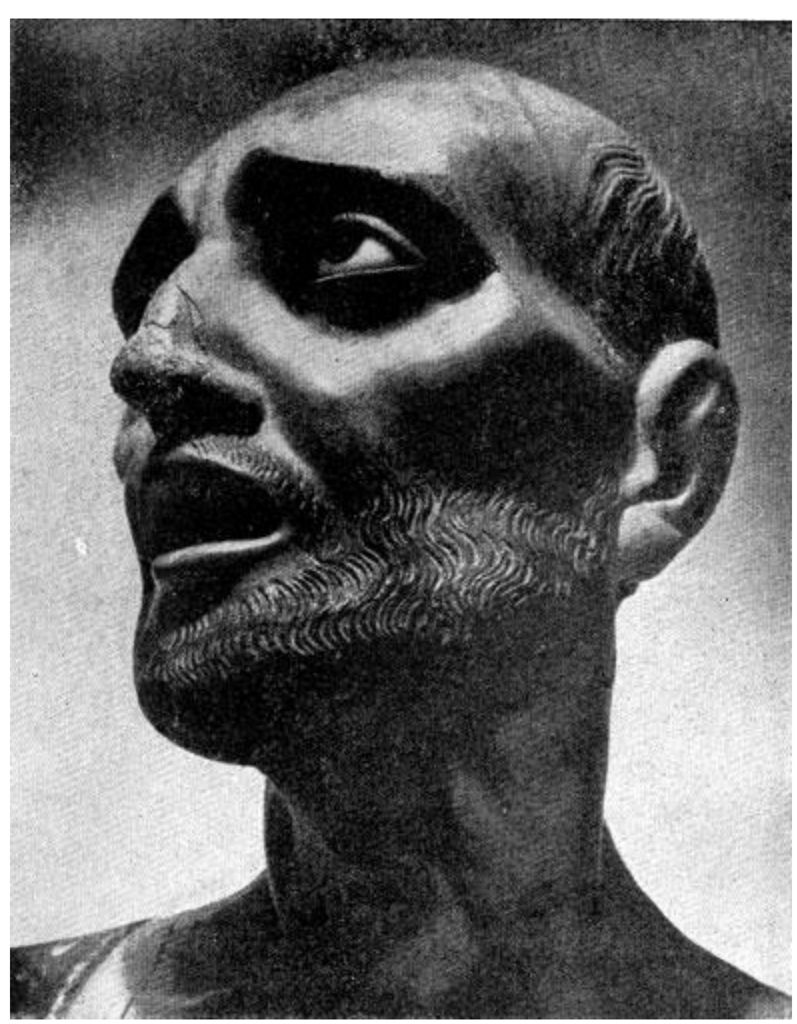
*Святилище Окотлан в Тласкала. Ок. 1760 г. Портал.*

Самым самобытным направлением в мексиканском зодчестве было так называемое «народное барокко». Оно называется также архитектурой поблано, то есть архитектурой жителей ПУэблы, колыбели «народного барокко». Главная особенность здесь — введение в зодчество цвета, применение в фасадах и куполах зданий ярких поливных изразцов, в чем отразилась и мавританская традиция и исконная привязанность индейцев к звучным краскам. Сооружения «народного барокко» представлены многими памятниками, среди которых наиболее известны такие, как церковь св. Франциска в Акатепеке (начало 18 в.), церковь Санта Мария в Тонанцинтле (середина 18 в.) и так называемое святилище Окотлан в Тлакскала (ок. 1760). Их во многом диковинный облик — такое же порождение народной фантазии, как и удивительные по своей красочности и занятности предметы мексиканского прикладного искусства или отличающиеся неистощимой выдумкой и пышностью разнообразнейшие празднества, обряды и народные карнавалы.

Широкое развитие в Мексике 18 в. получило и светское строительство. Воздвигнутый на месте Теночтитлана Мехико превратился в большой и красивый город. В его центре возникла уже упомянутая выше обширная площадь, окруженная собором, дворцом вице-королей и ратушей. Улицы города украшали богатые жилища испанской и креольской знати и величественные здания учебных коллегий. Причудливостью и нарядностью, лишенной оттенка официальной торжественности столичной архитектуры, отличались дома Пуэблы.

В 17—18 вв. декоративная скульптура в Мексике, неразрывно связанная с архитектурой, достигла высокого расцвета. Ее роль в убранстве церковных интерьеров была не менее активной, чем на фасадах зданий. Впечатление ошеломляющей роскоши производили резные деревянные густо позолоченные алтари, украшенные статуями святых.

Преизбыток декоративной скульптуры буквально подавлял зрителя в интерьерах, созданных мастерами «народного барокко». Так, например, калейдоскопическим мерцанием блестящей позолоты и ярких красок встречает молящихся внутреннее пространство церкви Санта Мария в городе Тонанцинтла, наводненное раскрашенными фигурами святых, ангелов, херувимов, пророков, солдат и танцоров, которые возникают среди зеленой листвы и плодовых деревьев.



*Св. Диего из Алькала. Фрагмент скульптуры. Раскрашенное дерево. 17 в. Мехико, Музей религиозного искусства.*

Более традиционный характер имела станковая скульптура. Здесь заслуживает упоминания исполненное экспрессии изображение св. Диего из Алькала (17 в.; Мехико, Музей религиозного искусства).

Обращаясь к мексиканской живописи 17—18 вв., необходимо отметить, что на фоне других латиноамериканских стран, в живописи которых черты провинциализма и отсталости были выражены очень явственно, мексиканская живопись представляется более развитой и стоящей на более высоком профессиональном уровне. Особого внимания заслуживает творчество креольских художников, то есть местных уроженцев, таких, например, как Бальтасар Эчаве Ибиа (1632—1682), одним из первых включившего в композицию пейзаж, владевшего законами перспективы и знанием анатомии, а также Алонсо Лопе де Эррера (1579—1648), создавшего «Успение богоматери» (1662; Мехико, галлерея Академии Сан Карлос)—монументальное, уверенно исполненное полотно.

Во второй половине 17 в. церковная живопись Мексики развивалась под воздействием как бы двух европейских источников. С одной стороны, это были картины Сурбарана и Мурильо, которые импортировались в Новый Свет, а с другой — произведения Рубенса и его круга, распространявшиеся здесь путем репродукционной фламандской гравюры. Самым одаренным колористом и виртуозным мастером второй половины столетия был Кристобаль де Вильяльпандо (1645—1714), в огромных полотнах которого, украсивших собор в Мехико, сказались традиции фламандского барокко и вместе с тем близость к произведениям испанского живописца Вальдес Леаля.

18 столетие отмечено в Мексике широким развитием портретного искусства — своеобразного художественного явления, к которому опять же трудно применить критерий современного ему европейского портрета. Эти плоскостные и очень красочные изображения, напоминающие древнерусские «парсуны», отличаются во многом наивной, но настойчивой попыткой раскрыть характерные черты модели. Их известное обаяние — в яркой декоративности образа, в том, что они доносят до нас неповторимый облик жителей Нового Света — представителей его культуры, аристократии, детей, знатных дам в экстравагантных туалетах, украшенных

драгоценностями и тропическими цветами. Среди портретистов 18 в. выделяется креольский художник Мигель Кабрера (1695—1768), создавший целую школу.

Входившая в вице-королевство Новая Испания Гватемала славилась своей архитектурой, особенно в ее главном городе, носившем пышное испанское название Сант Яго рыцарей гватемальских. Этот город наряду с Мехико и Лимой считался одним из самых прекрасных и благоустроенных городов Нового Света. Его судьба была поистине трагична. Испытав в течение двух столетий последствия неоднократных землетрясений, в 1773 г. он принял чудовищный удар как бы всех стихийных сил — извержения вулкана Фуэго и наводнения, возникшего в результате многодневного тропического ливня. Город с его многочисленными храмами и дворцами был полностью разрушен, его ценные архивы и библиотеки погибли под водой. Спустя семь лет город был перенесен в восточный район, а место некогда цветущего Сант Яго получило название Антигуа, то есть Древняя.

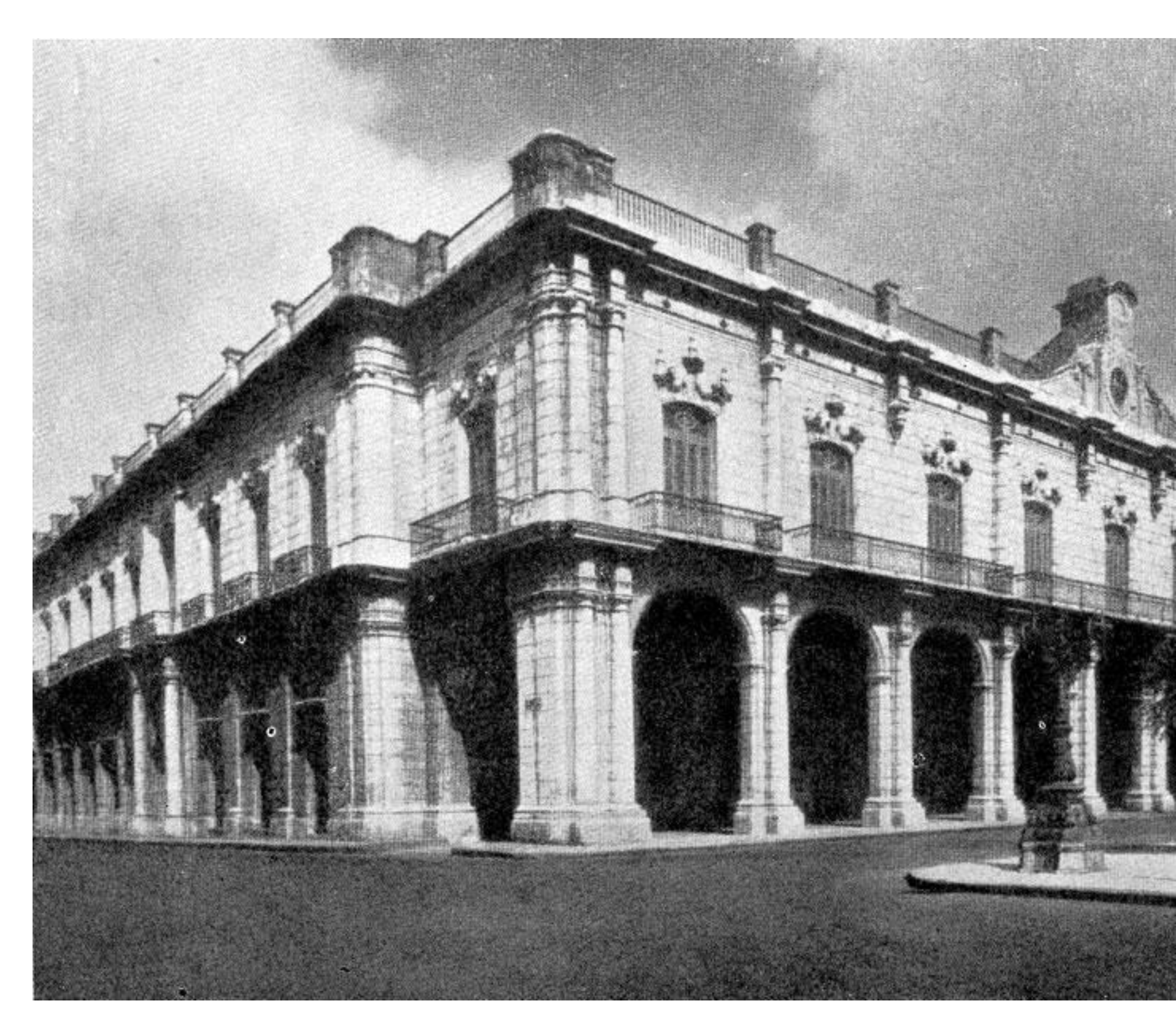
Дошедшие до нас после восстановления здания Гватемалы составляют лишь незначительную часть ее богатого архитектурного наследия. И тем не менее они свидетельствуют о высоком уровне строительного мастерства и подлинном своеобразии гватемальского зодчества. В противоположность каменной архитектуре Мексики здесь широко использовалась штукатурка (что в целом характерно для всей приморской архитектуры Америки). Храмы (один из лучших — церковь Богоматери Милосердия, 1760), в которых отсутствовали высокие и пышные фасадные башни — в целом столь типичные для латиноамериканских построек,— представляли развивавшиеся скорее в ширину, нежели в высоту фасадные композиции с плавными округлыми очертаниями общего силуэта. Часто применялась система деления фасада на квадраты и прямоугольники с нишами, в которых находились статуи. Местные традиции сочетались здесь с традициями испано-мавританского Зодчества, особенно в создании украшенных арочными галлереями и фонтанами внутренних дворов — патио (например, прекрасный двор Гватемальского

университета, начат в 1763г.). Общий облик светлой архитектуры Гватемалы с ее как бы подчеркнуто «южными» формами жизнерадостен и приветлив.

Из островов Вест-Индии количеством памятников выделяется Куба. Вслед за Эспаньолой (испанское название острова Гаити) Куба стала одной из первых жертв испанского завоевания, о чем красноречиво свидетельствует уже упомянутый факт поголовного истребления здесь индейского населения к середине 16 столетия. Вскоре же Куба превратилась в один из основных форпостов испанского продвижения в Центральную и Южную Америку. Все это наложило определенный отпечаток на развитие ее колониальной культуры, в котором можно в основном наметить два периода.

Географическое положение острова было выгодно в стратегическом отношении— Куба как бы прикрывала доступ в испанские владения,— а также для широкого развития внешнеторговых связей. Рано основанные портовые города (Сант Яго де Куба в 1514 г., Гавана в 1515 г.) использовались как склады для колониальных товаров. Нападения английских, голландских и французских пиратов, не раз опустошавших остров, потребовали создания здесь мощных испанских крепостей. Особенно сильно была укреплена Гавана. Ее оборонительные сооружения, среди которых наиболее живописно расположена далеко выступающая в море крепость 16 в. Эль Моро, обладают своеобразной суровой красотой. Этот период развития архитектуры Кубы, охватывающий 16 и отчасти 17 столетие, обнаруживает прямую зависимость от вкусов, господствовавших в метрополии.

*Собор в Гаване. Начат в 1748 г. Западный фасад.*



*Ратуша в Гаване, 1776-1792 гг. Общий вид.*

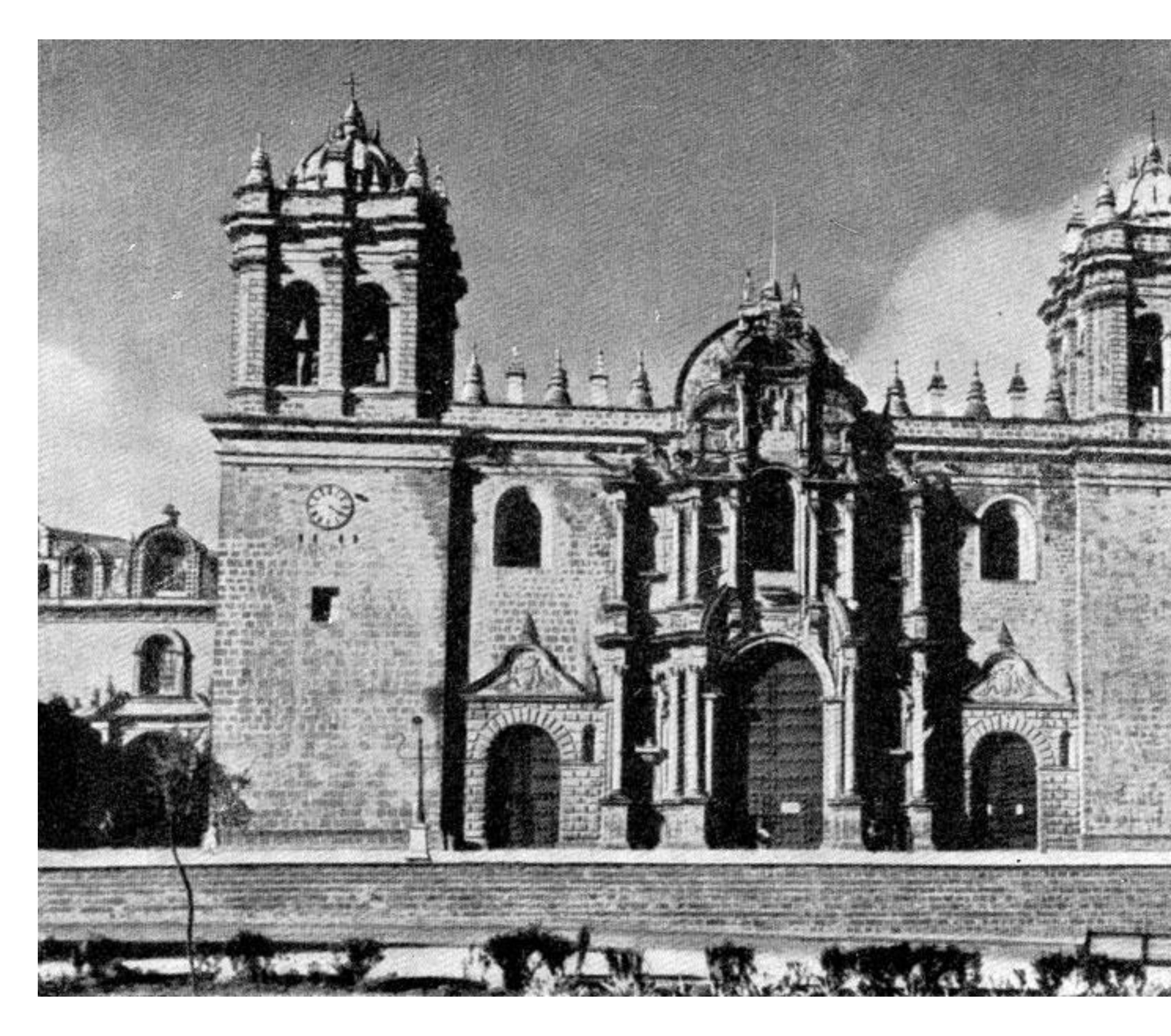
Гораздо многообразнее представлено зодчество Кубы в 18 в., в период расцвета ее городов и сложения местной креольской культуры. Гавана превращается в большой густонаселенный город с множеством церквей, общественных и жилых домов. К числу его наиболее интересных сооружений относится кафедральный собор (начат в 1748г.). В решении его фасада сохраняются принципы так называемого иезуитского стиля. И вместе с тем этому сравнительно

небольшому зданию из темно-серого камня присущи и строгое благородство форм и богатство ритмических соотношений. Гаванский собор замыкает восточную часть маленькой прямоугольной площади, окруженной жилыми домами 18 века. Все вместе образует очень привлекательный, одновременно и скромный и торжественный архитектурный ансамбль. Чрезвычайно интересно светское зодчество Кубы 18 века. В Гаване привлекает внимание здание ратуши (1776—1792), а также многочисленные жилые дома. Традиции жилого строительства этого периода оказались очень плодотворными, сохраняя свое значение в течение всего 19 столетия. Чаще всего преобладали двухэтажные постройки с деревянной, идущей на уровне второго Этажа террасой, которая покрыта далеко вынесенной кровлей. У домов — выходящие на улицу большие окна, красивые входные порталы, а внутри — уютные дворики (патио).

Большую роль в кубинской архитектуре играло дерево — в украшении нарядными решетками балконов (этим славился город Сант Яго), а также в создании разнообразных наборных деревянных потолков. Восприняв у испанцев традиции Этого тонкого и изощренного искусства (в свою очередь заимствованного у мавров), кубинские мастера обогатили его рядом интересных и новых приемов.

Различные области Латинской Америки внесли в большей или меньшей степени свой вклад в развитие колониальной художественной культуры. Своеобразна архитектура Эквадора, особенно города Кито, сочетающая европейские традиции с возникшими на американской почве новыми декоративными формами (например, иезуитская церковь в Кито, 1722—1765). Славился Эквадор и своими резчиками по дереву, большинство из которых были метисы. Заслуживает внимания и живопись Венесуэлы, представленная в конце 18 и начале 19 в. преимущественно произведениями портретного характера. Творчество крупнейшего художника Колумбии Грегорио Васкеса Себальоса (1638—1711), особенно в его рисунках, стоит па уровне лучших достижений латиноамериканской живописи колониального периода.

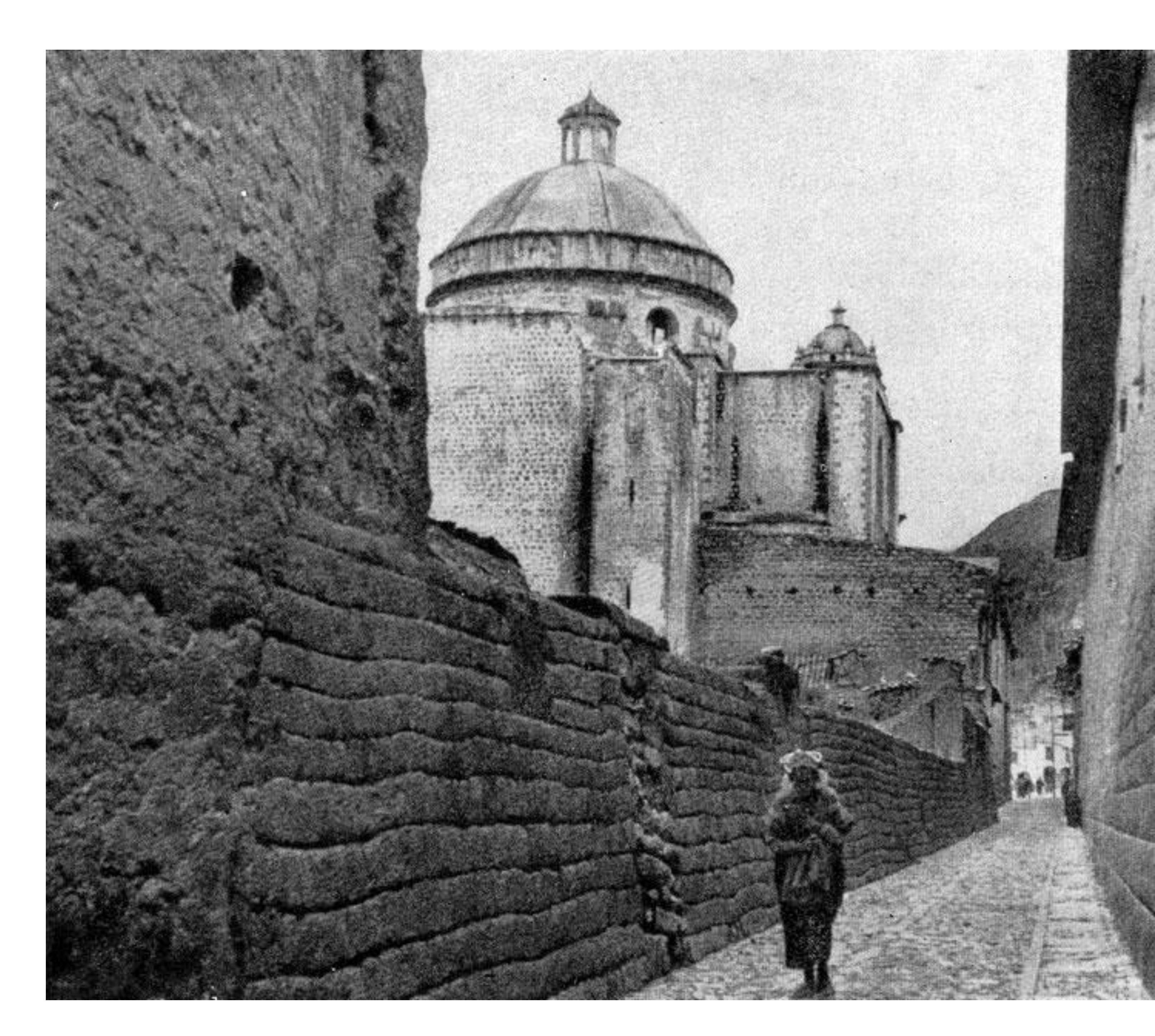
Однако как ни интересны произведения архитектуры и изобразительного искусства Гватемалы, Кубы, Эквадора, Колумбии, Венесуэлы, все же именно Мексика выделяется разнообразием и богатством памятников среди других областей Америки. С ней могут соперничать лишь области Центральных Анд, представляющие второй основной культурный очаг Латинской Америки. И это не случайно, ибо основанное здесь вице-королевство Перу, включавшее до 1776 г. (то есть до образования вице-королевства Ла Платы) территорию современной Боливии, возникло на месте уничтоженного конкистадорами государства инков и в своей культуре несомненно сохранило отдаленный отблеск этой древней великой цивилизации.



*Собор в Куско. Начат в 1560 г. Архитекторы Мигель де Верамендi, Франсиско Бесерра, Бартоломе Каррион, Мигель Сенсио. Западный фасад. 1651-1654 гг.*

Если в Мексике временем расцвета был 18 век, то в вице-королевстве Перу расцвет относится к 17 столетию. Богатством и красотой памятников славилась освованная Писарро в 1535 г. столица Перу Лима, крупный порт на Тихом океане, куда свозились товары и предметы искусства из многих стран мира. Но еще более значительным

художественным центром был расположенный высоко в Андах город Куско, древняя столица государства инков. И по сей день Куско остался одним из самых удивительных городов Америки. Исторические судьбы Перу нашли в его облике как бы наглядное воплощение. Грандиозные руины инкских построек не только соседствуют здесь с христианскими храмами и дворцами, но и служат подчас их фундаментами. Узкие улочки пробиваются между рядами суровых крепостных сооружений, и нередко их мощные каменные плиты оказываются основанием самого заурядного жилого дома. По количеству католических церквей ни один город Америки не может соперничать с Куско. Сложение своеобразных особенностей архитектуры Куско относится к середине 17 столетия, когда после землетрясения 1650 г. открывается как бы новая страница в истории города, который начинает быстро и пышно обстраиваться новыми зданиями. Расположенные на главной площади города — площади Оружия — кафедральный собор (фасад 1651—1654) и церковь Иезуитского братства, так называемая Компания (1651 — 1668), принадлежат к самым значительным сооружениям этого периода.



*Улица в Куско.*

Прообразом кафедрального собора в Куско послужил построенный в Испании храм Сан Мигель де лос Рейос в Валенсии (17 в.). Широкий, обладающий массивными пропорциями и простотой очертаний, фасад собора в Куско с его тяжелой каменной кладкой и крепкими угловыми башнями создает впечатление пластически законченного архитектурного образа, по сравнению с которым испанская постройка кажется сухой и академичной. Особенно это

различие заметно в решении центрального портала, который в перуанском соборе увенчан трехлопастным фронтоном и построен на сложном сочетании динамических форм, создающих эффектные контрасты света и тени. Подобные, хотя и видоизмененные формы фасада отличают и церковь Компании, величественного и зрелого архитектурного памятника. Здесь особенно интересны очертания башен, которые в плане представляют квадрат с вписанным восьмиугольником, а также овальные формы их окон. Многочисленные культовые сооружения Куско 17 в. варьируют этот сложившийся тип храма, который оказал воздействие и на развитие архитектуры Лимы, где в свою очередь церкви приобрели большую пышность и сложность форм (церковь св. Франциска, 1657—1674). Не случайно, что дальнейшая эволюция зодчества Лимы в 18 столетии характеризуется нарастанием декоративности.

*Дворец Торре Тагле в Лиме. 1735 г. Фасад.*

Среди светских построек Перу следует упомянуть созданный в столице дворец Торре Тагле (1735; ныне Министерство иностранных дел). И здесь снова повторяется излюбленный мотив сложного, выступающего над антаблементом фронтона, а всему зданию присуща массивность и простота очертаний. Оригинальны крупные, закрытые деревянными решетками террасы второго этажа, характерные для многих жилых построек Перу.

Параллельно с архитектурой этих двух городов, которую, как и в Мексике, также можно условно назвать «стилем столицы», в горных центрах Перу и Боливии, таких, как

Арекипа, Кахамарка, Пуно, Лампа, Потоси, и в маленьких селениях, расположенных у высокогорного озера Титикака, формировался своеобразный стиль, в котором, по существу, преобладали традиции индейского искусства. Не случайно поэтому фасады церквей Арекипы напоминают узорчатую народную вышивку, а портал боливийской церкви Сан Лоренсо в Потоси (1728—1744)—деревянную резьбу. Этот нарядный и очень красивый портал — пожалуй, самый оригинальный в Америке и самый выразительный по степени проникновения в колониальную архитектуру и пластику фольклорных индейских представлений. Портал состоит из арки, опирающейся на тонкие спиралевидные колонки, которые оканчиваются необычными кариатидами — фигурами индейцев. Все здесь фантастично и полно наивной прелести: фигуры христианских святых, напоминающие индейских военачальников (например, статуя архангела Михаила в глубокой нише), символические изображения звезд, солнца и луны и уж совсем неожиданные для христианского храма персонажи — обнаженные наяды, играющие на гитарах.

*Хуан Томас. Мадонна Альмудена. Раскрашенное дерево. 1698 г. Куско.*

Скульптура Куско 17 в. мало изучена. Ее лучший мастер Хуан Томас известен и как архитектор. Созданная им деревянная раскрашенная статуя мадонны Альмудена (1698; Куско) навеяна пластикой сельской школы. Но в пропорциях ее фигуры, в острых чертах совсем не испанского лица и особенно в его выражении, замкнутом и бесстрастном, ощущается индейское происхождение скульптора.

В середине 17 в. живописная школа Куско, которая могла бы соревноваться с мексиканской (во всяком случае, не уступая ей в самобытности), разделилась на два направления. Одно из них, подражательное (которое существовало во всех латиноамериканских странах), не представляет интереса. Гораздо привлекательнее второе направление, которое сближалось с народным творчеством и где были созданы забавные, очень красочные, полные какого-то трогательного простодушия картины. Они изображали по преимуществу религиозные сюжеты, но иногда в них проглядывала и реальная жизнь колониального Куско («Процессия тела Христова», 1660, в церкви св. Анны).

Особое место в истории стран Латинской Америки занимает Бразилия. Хотя испанская и португальская системы управления и эксплуатации колоний имели много общего, нельзя не упомянуть об особенностях развития Бразилии, нашедших своеобразное отражение в ее культуре. Если в течение 16—17 вв. испанцы захватили на материке значительные золотоносные районы, то основным богатством португальцев в Бразилии в этот период были пока лишь огромные пространства плодородной земли, приносившей обильные урожаи сахарного тростника, который в 17 в. служил главным предметом бразильского экспорта. Не случайно поэтому в течение двух столетий колонизации португальцы неустанно захватывали и исследовали новые бразильские земли. Наконец, в 1692 г. здесь было открыто золото, а в 20-х гг. 18 в. и месторождения алмазов, что произвело подлинный переворот в бразильской экономике. Таким образом, в истории колониальной Бразилии ясно обозначены два этапа. Первый, охватывающий 16 и особенно 17 столетие,— время активного освоения земель и экспроприации индейцев, осуществляемых, с одной стороны, отрядами колонистов — бандейрантес, а с другой— католическими миссионерами, и в первую очередь иезуитами. Характерное для Бразилии заселение страны, которое шло одновременно с разных пунктов вдоль побережья, обусловило образование отдельных, не связанных друг с другом центров. В 17 в. самыми развитыми в хозяйственной жизни колонии

становятся северные районы, климатические условия которых благоприятствовали разведению сахарного тростника.

По сравнению с культурой испанских колоний бразильская культура этого периода представляется как бы отстающей в своем развитии. Здесь сыграл роль и тот факт, что уже с середины 16в. иезуиты монополизировали влияние на всю духовную жизнь страны. Иезуиты, а также другие монашеские ордены насаждали Здесь архитектуру, в которой сказывалась сильная зависимость от португальской архитектуры конца 16 века. Тип иезуитского храма с характерным членением фасада и двумя боковыми башнями подвергся в Бразилии значительному упрощению. Широкое распространение получили однонефные церкви без трансепта, со строгим очертанием фасада, в котором боковые башни фланкировали треугольный фронтон, а декор почти отсутствовал. Аскетически сдержанный облик храмов контрастировал с богато украшенными интерьерами, в которых особой пышностью отличалась расположенная в абсиде так называемая главная капелла.

В 17 в. большое количество культовых зданий было построено в северных районах Бразилии— городах Ресифи, Олинде и особенно Байе (современном Сан-Сальвадоре)— резиденции генерал-губернатора и крупнейшем центре работорговли. Одним из лучших памятников архитектуры этого периода является церковь францисканского монастыря в Байе (1710). Интересен внутренний двор церкви, где стены двухъярусной галлереи покрыты происходящими из Португалии сине-белыми изразцовыми панно с многофигурными композициями. Звучные синие тона этих изразцов оживляют монотонную белизну гладких стен и превосходно сочетаются с мягко-красными тонами черепичной крыши.

Одновременно в Бразилии создавались и светские постройки, главным образоги в фазендах, то есть поместьях владельцев сахарных плантаций. Фазенда обычно состояла из дома хозяина с примыкавшей к нему капеллой, большого

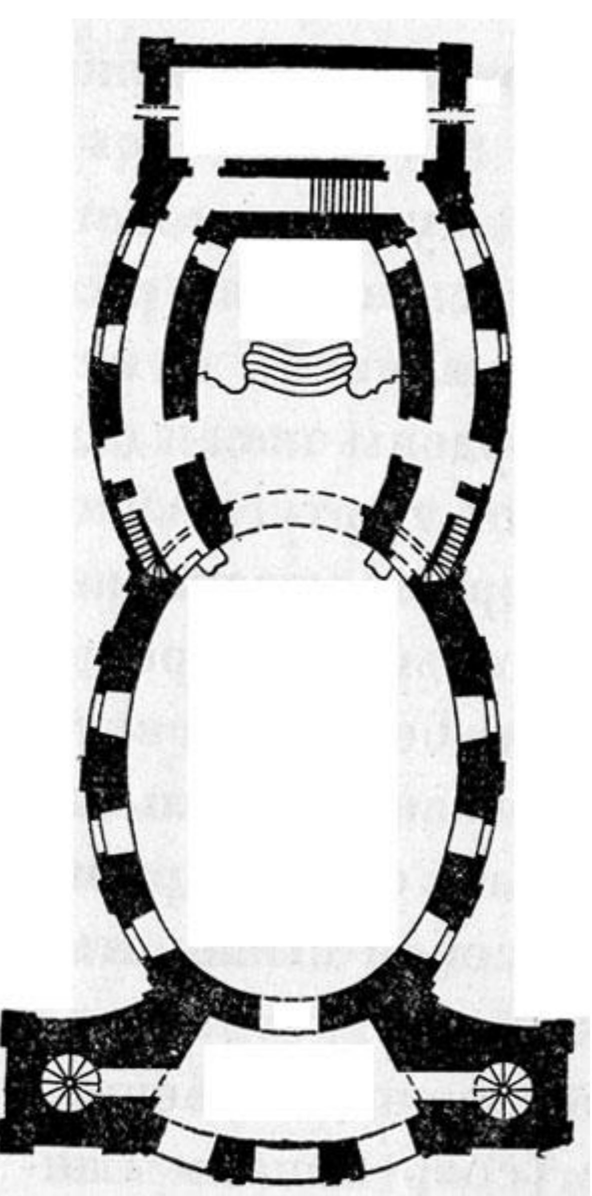
открытого двора и здания, где жили рабы. Архитектура фазенд, мало изменявшаяся в течение колониального периода, отличалась простотой, четко выраженным утилитарным характером, стремлением к спокойным геометризированным формам. В этом своеобразном ансамбле широкие горизонтальные линии основных построек уравновешивались вертикальным движением венчающей капеллу башенки. Низкая, с далеким выносом кровли, расположенная на втором этаже господского дома открытая веранда давала возможность широкого обзора и как бы составляла контраст к замкнутому, огороженному стеной внутреннему двору.

Своеобразная замедленность стилевых изменений в бразильском зодчестве сказалась не только в том, что в нем лишь к концу 17 в. и к началу 18 в. появились формы барокко, но и в том, что начавшийся со второй половины 18 столетия расцвет бразильского барокко охватил и первые десятилетия 19 века. Развитие новых форм искусства в Бразилии совпадает со вторым этапом ее колониальной истории, который начинается в 18 столетии. Это время, когда Бразилия дает 85% мировой добычи золота, когда заселяются южные части страны, возникают новые города. Оживляется духовная жизнь общества, чему немало способствовало изгнание иезуитов в 1759 году. Растет антипортугальское движение, которое к концу 18 столетия принимает форму борьбы за национальную независимость.

Область Минас-Жераис (Главные рудники) со столицей Вила-Рика, то есть Богатый город,— уже сами эти названия свидетельствуют, что именно здесь развернулась основная добыча золота и алмазов,— превратилась в крупнейший политический, экономический и культурный центр Бразилии.

Расположенная среди гор, Вила-Рика (в истории искусств более известна как современный город Оуро-Прето), подобно большинству городов в области Минас-Жераис, является своеобразным музеем бразильского искусства. Живописный силуэт этим городам придают нарядные белые башни церквей,

поднимающихся над скоплением тесно прижатых друг к другу черепичных крыш; идущие с гор родники находят выход в многочисленных красивых городских фонтанах.



*Церковь Сан Педро в Мариане. План.*

*Алейжадинью и Франсиску Лима ди Серкейра. Церковь св. Франциска в Сан Жуан дель Рей. 1774- 1804 гг. Западный фасад.*

В бразильской культовой архитектуре этого времени — в решении планов и фасадов зданий — преобладают кривые, волнистые линии. Украшающие фасад башни имеют обычно круглую или овальную форму, которая умело связывается с изогнутыми формами фронтона и круглого окна над входным порталом. Небольшие по размерам, бразильские церкви, обладающие динамичным силуэтом, нарядные, но не перегруженные декором, который лишь подчеркивает основные элементы фасада (вход, окна, фронтон, навершия башен), создают законченный архитектурный образ. Здесь сильнее, чем в зодчестве испанских колоний, где преобладает фасадная композиция, выражены пластика массы здания и связь его с окружающим пространством. Хотя в бразильской архитектуре менее заметны, нежели, например, в мексиканских и перуанских постройках, местные традиции, она вполне самобытна. Очень естественно воспри-нимаясь на фоне тропического пейзажа, ее памятники производят впечатление изящества и спокойной жизнерадостности, в противовес тяжеловесной и несколько навязчивой пышности архитектуры Мексики и Перу. Впечатление это усиливается применением мягкого цветового контраста светло-серых тонов каменного массива Здания и оранжевого мыльного камня в карнизах, пилястрах и колоннах. К лучшим образцам бразильской колониальной архитектуры принадлежат церкви св. Франциска в Оуро-Прето (1766—1794) и в Сан Жуан дель Рей (1774—1804). Указанные постройки связываются с именем одного из наиболее интересных мастеров не только Бразилии, но и всей Латинской Америки 18 в., талантливого архитектора Антониу Франсиску Лишбоа (1730—1814), сына португальца и негритянки-рабыни, прозванного Алейжадинью. то есть Бедный калека.

*Церковь Иисуса в Конгоньяс ду Кампу. 1757-1777 гг. Вид с запада. Скульптура, лестница и портал работы Алейжадинью. Окончены в 1805 г.*

*Алейжадинью. Статуи пророков на лестнице церкви Иисуса в Конгоньяс ду Кампу. Камень. Окончены в 1805 г.*

Дарование Алейжадинью также ярко проявилось в области скульптуры, где он, подобно другим мастерам своего времени, создавал пышные алтари, кафедры, украшал главные капеллы, смело вводя в декор экзотические мотивы щедрой бразильской природы. Особенно известна его оконченная в 1805 г. скульптурная композиция перед церковью Иисуса в Конгоньяс ду Кампу (1757—1777). Это широкая, сложного криволинейного очертания белая терраса, украшенная статуями двенадцати апостолов. Расположенная на возвышенности, с которой открывается далекий вид на

окружающую горную долину, она производит издали целостное и эффектное впечатление. Округлые формы храма (где Алейжадинью приписывается лишь оформление входного портала) находят созвучие в динамичных изогнутых очертаниях террасы, а темные силуэты крупных статуй из аспидно-серого мыльного камня воспринимаются как своеобразные элементы общей декоративной композиции. Вблизи особенно заметно декоративное назначение скульптуры, ее упрощенные, даже несколько огрубленные формы и вместе с тем выразительность фигур, изображенных в резких поворотах, в необычных восточных головных уборах и одеждах, с острыми «ястребиными» чертами лица.

Менее интересна бразильская живопись колониального периода, представленная главным образом плафонными росписями.

Трудно представить что-либо более противоположное пышной роскоши и яркой Эмоциональности искусства испанских и португальских колоний, чем то искусство, которое развивалось на территории будущих Соединенных Штатов Америки. Подчеркнутая простота, строгость, прозаизм и солидность, сочетаемые с наивной непосредственностью,— эти отличительные черты молодого североамериканского искусства в косвенной форме отражали особенности происходившего здесь процесса колонизации и сложения определенных экономических основ и идеологических представлений.

Различные европейские народы обосновались на новых освоенных землях Североамериканского материка: французы — на берегах Миссисипи и в Канаде, голландцы — на Манхэттене (остров в устье реки Гудзон, ядро будущего Нью-Йорка), шведы — на реке Делавар. Однако наибольшее развитие и значение получили английские поселения, первые из которых возникли в 1607 г. в Виргинии и этой датой открыли эпоху колонизации Северной Америки. На протяжении 17 — 18 столетий англичане основали ряд колоний, особенно в Новой Англии (на северо-востоке США), а

в результате войны с Голландией (1672—1674) расширили свои владения на Атлантическом побережье. В 1756—1763 гг. были захвачены у французов Канада и Восточная Луизиана. К концу 18 в. английские колонии в Северной Америке стали основным очагом борьбы за независимость. К этому времени их капиталистическое развитие далеко шагнуло вперед по сравнению с Латинской Америкой, которая как бы застыла на стадии феодализма. Вместо крупного помещичьего землевладения в английских колониях господствовало мелкое фермерское хозяйство, где применение наемного труда стимулировало созревание новых капиталистических отношений. Вместе с тем протестантизм, который был представлен в Северной Америке множеством враждовавших между собой сект, не обладал единой и несокрушимой идеологической силой католической церкви, державшей под своим гнетом всю духовную жизнь испанских колоний. Нельзя не учитывать также и воздействия самой метрополии: Англия была в то время ведущей промышленной державой мира, и это не могло не наложить свой отпечаток на экономическое развитие ее владений в Новом Свете.

Было бы, однако, глубоко ошибочным в какой-либо мере идеализировать процесс североамериканской колонизации. Как и в Латинской Америке, это была драматичная, отмеченная проявлениями крайней жестокости и человеческой низости страница истории. Многие индейские племена, создатели прекрасных произведений искусства, исчезли с лица земли; однако их старая культура не погибла бесследно— она составила часть той постоянной среды, которая воздействовала на вкусы переселенцев из Европы, оказав тем самым влияние на формирование художественной культуры североамериканских стран.

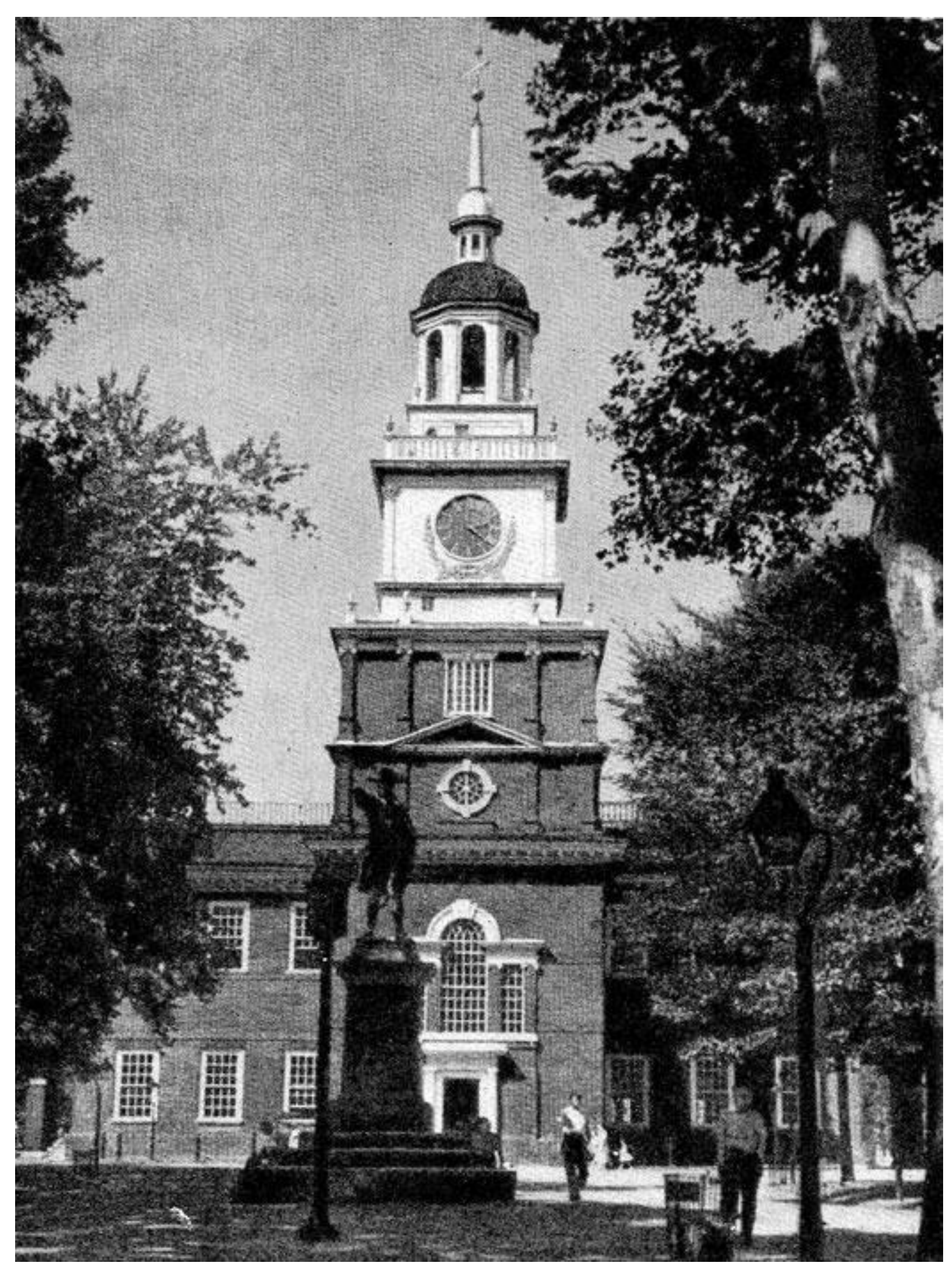
Развитие искусства в североамериканских территориях 17—18 вв. шло на первых порах довольно медленно. Жизнь колонистов, слишком трудная и суровая, наполненная повседневной борьбой за существование, не благоприятствовала художественному творчеству. Кроме того, развитие искусства тормозилось распространением строгих

догм пуританского вероучения, совершенно отвергавшего какие-либо изображения, которые считались порождением дьявола. Не случайно поэтому отпечаток своеобразного аскетизма так заметен в облике жилых зданий, обычно лишенных каких-либо украшений. Вместе с тем подобный характер ранней архитектуры был продиктован прежде всего чисто утилитарными целями создания прочного, удобного, практичного, приспособленного к новым климатическим условиям жилища. В этих постройках колонисты сохраняли те основные, сложившиеся еще в средневековье формы жилищ, которые были распространены у них на родине. Голландцы обращались к столь знакомому им типу кирпичного дома с высоким щипцовым фронтоном; французы, шведы, англичане также строили в традициях своего зодчества. Особый интерес представляют дома в английских поселениях. Это чаще всего массивные бревенчатые сооружения, имевшие первоначально в плане одну или две комнаты и выступавший второй этаж. Нередко применялась мансардная кровля, а к торцу пристраивалась высокая кирпичная кухонная труба. Облик этих домов (дом Джона Уарда в Сэлеме 17 в. и многие другие) отличался простыми и скупыми геометрическими формами; в них привлекает красота естественных материалов и связь с природным окружением — свежими травяными лужайками и купами плодовых деревьев. Обычно группа таких домов воздвигалась в поселках Новой Англии около так называемого дома для собраний — большого сараеподобного здания с колокольней, служившего для пуританских сект местом для молитв. Собственно же церковные постройки в традициях готики сооружались лишь в англиканской Виргинии.

Единственным видом живописи, который получил широкое распространение в 17—первой половине 18 в., был портрет— дилетантские, по существу, ремесленные и чаще всего анонимные произведения, которые исполнялись местными любителями или, реже, заезжими профессионалами. Портреты запечатлевали облик того или иного представителя только что зарождавшейся здесь молодой буржуазии. В этих плоских, застылых, уныло однообразных изображениях повторялись как формы парадного барочного европейского портрета, так

иногда даже и портретов второй половины 16 столетия (например, Антониса Мора).

*Жилой дом в Вильямсбурге. 1-я половина 18 в.*



*Дом Независимости (Старая ратуша) в Филадельфии. 1741 г. Главный фасад.*

К середине 18 столетия неуклонно повышающийся уровень экономической и культурной жизни североамериканских колоний стимулирует развитие новых, более зрелых форм архитектуры и изобразительного искусства. Растут крупные

города — Филадельфия, Бостон, Нью-Йорк (так был переименован англичанами захваченный ими в 1664 г. у голландцев Новый Амстердам). Сооружаются первые Значительные каменные здания общественного характера, как, например, Старая ратуша в Филадельфии (1741; позднее Дом Независимости), и многочисленные городские жилые дома. Воздействие форм барочной архитектуры, лишенной, однако, пышности и декоративного размаха, сталкивается на американской почве с принесенными из Англии традициями классицизма (так называемого «геор-гианского стиля») и подвергается здесь своеобразной переработке в духе ясной простоты, солидности и практичности. Изменяется облик жилого дома — своего рода комфортабельного и в то же время достаточно скромного особняка. Оштукатуренные снаружи и внутри, с умеренным декоративным убранством и комнатами, обшитыми деревянными панелями, эти жилые дома создают впечатление уюта и добротности, придавая самобытный облик молодым американским городам.

Развитие самостоятельной национальной художественной культуры происходит и в живописи 18 столетия. Здесь по-прежнему господствовал портрет, достигший, однако, большего профессионального мастерства и живой выразительности. Находясь в известной зависимости от работ английских портретистов 18 в., произведения американских живописцев несут в себе и самобытные качества. Джозеф Блекбёрн (1700—1765), Роберт Фик (1724—1769), Мэтью Пратт (1734—1805), Джон Дьюранд (работал в 1767—1782 гг.) изображают преуспевающих колонистов-торговцев, фермеров, горожан, подчеркивая в их облике черты обыденности, житейской заурядности, отпечаток повседневной практической деятельности, спокойной деловитости и вместе с тем волевую собранность, сознание собственного достоинства. Любовно и тщательно воспроизводились бытовые детали; достоверность передачи окружающих и тесно связанных с человеком предметов обихода или атрибутов его деятельности способствовала созданию законченного конкретного образа.

Эти черты еще отчетливее проступают в портретах Джона Копли (1737— 1815) и Бенджамина Уэста (1738—1820), основная деятельность которых относится уже к следующему художественному периоду. Освободительная война за независимость 1775—1783 гг., открывая новую эпоху в истории Америки, кладет начало бурному росту капитализма и новому этапу художественной культуры, вследствие чего искусство этого периода и последующих за ним лет более правомерно рассматривать в связи с искусством новой художественной эпохи — 19 столетия.